



西方古建筑
文化艺术之旅

Under The Vault Of Europe

欧罗巴的苍穹下



由众神托付给公民的古希腊

古罗马，天堂与地狱并陈的人间

偏安的东罗马拜占庭帝国和中世纪初期分裂的欧洲

逐渐浮出“黑暗中世纪”的欧洲

文艺复兴号角中惊醒的意大利和渐次苏生的欧洲旧大陆

步入近代社会的欧洲，客厅里，园林外的巴洛克艺术

宇文鸿吟 柯岚/著

北京出版社

欧罗巴的苍穹下

西方古建筑文化艺术之旅



宇文鸿时
何斌 著

北京出版社

图书在版编目(CIP)数据

欧罗巴的苍穹下;西方古建筑文化艺术之旅/宇文鸿吟,何巖著. —北京:
北京出版社, 2005

ISBN 7-200-05908-0

I. 欧… II. ①宇…②何… III. 古建筑—建筑史—欧洲 IV. TU-095

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 003033 号

欧罗巴的苍穹下

——西方古建筑文化艺术之旅

OULUOBA DE CANGQIONG XIA

宇文鸿吟 何巖 著

北京出版社出版

(北京北三环中路6号) 邮政编码: 100011

网 址: www.bph.com.cn

北京出版社出版集团总发行 新华书店经销

中国电影出版社印刷厂印刷

开 本: 672 × 870 1/16

印张: 12.25 字数: 142 千

2005 年 3 月第 1 版 2005 年 3 月第 1 次印刷

印数: 1-16000 册

ISBN 7-200-05908-0/TU · 20

定价: 30.00 元

自序

对于每一个学习和从事建筑的人来说，西方古代建筑史永远是一门必修的课程。但在对相关书籍的阅读中我们发现，国内相关领域内相当多的书籍内容不够完整，资料陈旧，体系不科学，且陈述或多或少有一些差错，从这个角度看来，做一些建设性和补充性的工作实属学术义务。其次，从当前西方各种主流译著来看，存在着很严重的翻译质量和准确性问题的同时，多数作者立场鲜明地以西方世界为核心的文化视角尤其会令一般读者感到困扰，心态开放的文化参照和借鉴始终是必要的，但是完全被别人控制了话语权并丧失了立场和批判的能力就非常可悲而且危险了。所以，从自己民族和历史的立场出发，进行一种自信和自省的中西、今古文化比较，在我们看来是很有现实意义的切入角度。再次，对文化对象的最生动到位的叙写，从来都是来自于实地实景的切身体会，道听途说和迷信典籍的方式的结果往往是貌合神离。本书的两位作者都曾在欧洲各国广泛深入的游历，自然地我们希望自己的所感所悟能和同道中人共同分享。这些也许就是我们决定撰写本书的初衷。

此外，本书是作为文化史来书写的，所以始终尝试着容纳和穿插尽可能多的视角和层次，在本书的写作过程中，我们试图通过不同学科的联系和东西方的横向比较对“西方古典建筑文化”这一传统论题进行“非传统”的剖析。正因为这样，我们希望本书不仅仅能够激起建筑爱好者的兴趣，更可以成为更大范围内读者的历史参考书、旅行指南书、艺术风格参考书、工程美学参



考书和文化心理学参考书等等。这看起来似乎有些贪心不足，但是其中的用心其实还是指望通过自己提供一些思路 and 提示去启发和帮助读者开始用自己的眼光去看待、发现和还原一种全面而真实的历史。

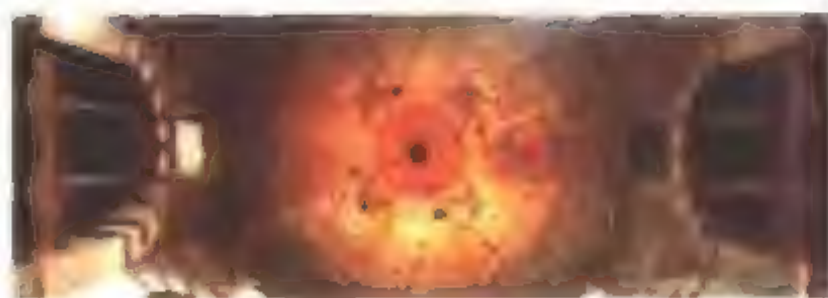
在文中图片的选用上我们使用了大量自己现场拍摄的照片，一方面，这有利于诠释我们对所述建筑的理解，另一方面，我们希望借此激起读者亲身探索世界伟大遗产的兴趣。我们衷心地希望能和更多的同道一起共同前进。

由于成稿仓促，疏漏毛糙之处在所难免，我们衷心地希望本书的读者能对我们提出批评和指正。在本书成书的过程中，有很多朋友，特别是于妙女士给予了我们大力的支持和帮助，借此特向曾经帮助过我们的人表示感谢！

何文海、何冀

2014年11月于北京





目录

CONTENTS

第一章 生亦何欢

——由众神托付给公民的古希腊 / 1



- 第一节 千年迷宫……4
- 第二节 巨人城堡……7
- 第三节 公民城邦……11
- 第四节 雅典卫城……19
- 第五节 三位一体……31

第二章 欲望蔓延

——古罗马，天堂与地狱并陈的人间 / 37



- 第一节 七丘帝国……38
- 第二节 永恒之城……45
 - 罗马广场……47
 - 大角斗场……50
- 第三节 垂拱而治……54
 - 拱券与原始混凝土……55
 - 凯旋门……57
 - 穹窿与万神殿……58
- 第四节 功能都市……61
 - 大浴场……62
 - 引水道……65
 - 罗马大道……66
 - 帝国的倾覆……67

第三章 东成西就



——偏安的东罗马拜占庭帝国 和中世纪初期分裂的欧洲 / 71

第一节 人神合一……74

君士坦丁堡……76

圣索菲亚大教堂……77

“希腊十字式”教堂、圣维塔莱教堂和圣马可大教堂……85

第二节 原罪网罗……88

“拉丁十字式”巴西利卡……89

加洛林时期建筑……91

奥托时期建筑……93

罗曼式建筑……94

第四章 死亦何苦



——逐渐浮出“黑暗世纪”的欧洲 / 101

第一节 法兰西梦……105

圣丹尼教堂……107

夏特尔大教堂……108

巴黎圣母院……112

亚眠大教堂……115

圣礼拜堂……116

第二节 德意志魂……117

科隆大教堂……117

圣伊丽莎白教堂……120

乌尔姆大教堂……121

弗莱堡大教堂……121

第三节 四隅回响……122

米兰大教堂……123

锡耶纳大教堂和奥维延托大教堂……124

圣弗朗西斯科修院教堂……125

索尔兹伯里大教堂和格洛斯特大教堂……127

剑桥国王礼拜堂……128

第五章 宿梦章展

——文艺复兴号角中惊醒的意大利和渐次苏生的欧洲旧大陆 / 129

第一节 百合之都……133

圣母百花大教堂……136

领主广场……140

文艺复兴式教堂……143

美第奇宫邸……146

第二节 群星璀璨……147

新圣彼得大教堂……148

帕拉迪奥风……152

第六章 沙龙媚色

——步入近代社会的欧洲，客厅里、园林外的巴洛克艺术 / 157

第一节 曲堂广场……161

耶稣会教堂……163

四泉圣嘉禄教堂……165

卡尔教堂……166

圣彼得大广场……168

纳沃那广场……170

波波罗广场……170

第二节 方庭阔圉……171

卢浮宫……172

凡尔赛宫……173

第三节 袅袅余音……181

洛可可风格……181

新古典主义风格……184

折衷主义风格……185

现代主义风格……186

生亦何欢



—— 由众神托付给公民的古希腊

对西方建筑艺术史的叙述，如果是以时间轴作为线索的话，古今中外几乎无一例外地以古希腊建筑史为开端，其实这一点本身并不是完全没有商榷的余地。

首先，从全世界的角度看，古希腊文明是相对后起的文明，起码是无法与我们耳熟能详的四大古文明相提并论的。而且在事实上，古希腊文明的源起不可避免地受到了附近的更古老文明的启蒙和影响，特别是埃及文明和两河文明。所以，如果严格地讲，它是不能作为一个真正的文化源头加以定位的。

其次，即使是局限在欧洲范围内，古希腊也不是唯一的闪烁过早期文明火种的地方。根据近年的考古成果，在欧洲北部，从今天的英格兰到日耳曼的广大地区，一个与古希腊大约同期的高度发达的古代凯尔特人的巨石文明正在被重新拂去封尘。英国著名的巨石阵和世纪末轰动德国的考古发现——精美的镶嵌有黄金日月天象的青铜盘，极有可能就是其遗物。

尽管有这样的顾虑，我们还是决意维护这一叙述传统，却也不是没有理由的。

首先，如果我们要接受经院艺术史论中对“西方建筑艺术史”的传统定义的话，就得同时接受一种默认的文化区划——对“西方”和“东方”的区划，而这个区划却是同我们国人自己的习惯理解颇有出入的。在西方传统的文化观念里，“西方”的概念仅仅包含了欧洲的地理范围，从乌拉尔山脉以南经过黑海到巴尔干半岛就是其界限，而从小亚细亚开始以东就全部属于“东方”的范畴，甚至像非洲的北部和东部地区都被归入神秘的“东方”里面。因为美洲和非洲西部南部的存在是欧洲人在相当晚的时候才经过地理大发现认识到的，所以在文化区划上面则很尴尬地落在了“西方”和“东方”之外，一个被称为“新大陆”，一个被称为“南方的黑非洲”。这一点和我们所习惯的“西方”的观念当然相差很远，其实这一现象的发生机制很简单，因为并不是只有中国人才有那种典型的身处世界之枢，四维中央的自大观念。为落后的交通手段所束缚，眼界狭窄的古人多会这样自然而然地从身边开始推想世界的形象，欧洲人也不能免俗，直到今天仍然继续在绘制世界地图时将欧洲版图放在中央，并且以欧洲为圆心画辐射圆，将土耳其称为“近东”，将两伊和阿拉伯世界称为“中东”，而山高地迥的东亚和东南亚自然就成了“远东”了。话说回来，在这样一种概念定义下，其他的古文明，如埃及和两河就自然地排除在了“西方建筑艺

术史”的研究范围之外。而欧洲产生的古希腊文明就名正言顺地坐正。而在该领域内做研究就不能不以此为始了。对这样一种多少来自潜意识的人为拔高，我们尽可以从比较激进的角度将其抨击为西方文化霸权公理的延续，也可以以调侃的态度讥讽其掩耳盗铃。但是在当前该领域的学术研究中，客观地讲，还是西方传统史论的天下。从概念到体系，从资料到研究，基本上都是自负的欧洲人的成果，一时还无从动摇。也许在将来全新的世界经济文化新秩序之下，会有全新的史论概念体系和价值体系诞生的一天，但是那已不再是本书的目标和责任所在了。所以，在这里采用传统的叙述体系，不能说是一种主动的维护，只能说是一种被动的尊重吧。

其次，采用古希腊作为建筑史的开端也有其确实的现实意义。因为古希腊时期产生的建筑艺术风格和样式，早已在事实中成为一种最高的典范，而且更加重要的是，当时的文化风格和气质为后来的整个西方文明的发展奠定了基调。并且在事实中成为西方文明一次次由颓唐迷失中觉醒、振作起来的根本的精神源泉。所以，基本上为古希腊文明所定义的“古典文明”(Classical Civilization)乃是西方最重要的文化原动力之一，并保证其将来在世界范围内的辉煌行程。同时又对全世界的文明史产生了重大的影响。那么，将它以一个相应崇高的位置厚是一点也不为过的。

其实，也正如房龙谈到的，历史上的各种划分人类艺术的尝试都不过是权宜之计。好像火车的列车时刻表，是可以随时变更的。任何一种以序列为基础的学术体系，原本都是有什么神圣不可动摇的必然基础，它们只要能够达到明晰和准确陈述事实的目的，就算完成了自身使命。

1. 序言
2. 古希腊建筑史
3. 古希腊建筑史
4. 古希腊建筑史
5. 古希腊建筑史
6. 古希腊建筑史
7. 古希腊建筑史
8. 古希腊建筑史
9. 古希腊建筑史
10. 古希腊建筑史
11. 古希腊建筑史
12. 古希腊建筑史
13. 古希腊建筑史
14. 古希腊建筑史
15. 古希腊建筑史
16. 古希腊建筑史
17. 古希腊建筑史
18. 古希腊建筑史
19. 古希腊建筑史
20. 古希腊建筑史
21. 古希腊建筑史
22. 古希腊建筑史
23. 古希腊建筑史
24. 古希腊建筑史
25. 古希腊建筑史
26. 古希腊建筑史
27. 古希腊建筑史
28. 古希腊建筑史
29. 古希腊建筑史
30. 古希腊建筑史
31. 古希腊建筑史
32. 古希腊建筑史
33. 古希腊建筑史
34. 古希腊建筑史
35. 古希腊建筑史
36. 古希腊建筑史
37. 古希腊建筑史
38. 古希腊建筑史
39. 古希腊建筑史
40. 古希腊建筑史
41. 古希腊建筑史
42. 古希腊建筑史
43. 古希腊建筑史
44. 古希腊建筑史
45. 古希腊建筑史
46. 古希腊建筑史
47. 古希腊建筑史
48. 古希腊建筑史
49. 古希腊建筑史
50. 古希腊建筑史
51. 古希腊建筑史
52. 古希腊建筑史
53. 古希腊建筑史
54. 古希腊建筑史
55. 古希腊建筑史
56. 古希腊建筑史
57. 古希腊建筑史
58. 古希腊建筑史
59. 古希腊建筑史
60. 古希腊建筑史
61. 古希腊建筑史
62. 古希腊建筑史
63. 古希腊建筑史
64. 古希腊建筑史
65. 古希腊建筑史
66. 古希腊建筑史
67. 古希腊建筑史
68. 古希腊建筑史
69. 古希腊建筑史
70. 古希腊建筑史
71. 古希腊建筑史
72. 古希腊建筑史
73. 古希腊建筑史
74. 古希腊建筑史
75. 古希腊建筑史
76. 古希腊建筑史
77. 古希腊建筑史
78. 古希腊建筑史
79. 古希腊建筑史
80. 古希腊建筑史
81. 古希腊建筑史
82. 古希腊建筑史
83. 古希腊建筑史
84. 古希腊建筑史
85. 古希腊建筑史
86. 古希腊建筑史
87. 古希腊建筑史
88. 古希腊建筑史
89. 古希腊建筑史
90. 古希腊建筑史
91. 古希腊建筑史
92. 古希腊建筑史
93. 古希腊建筑史
94. 古希腊建筑史
95. 古希腊建筑史
96. 古希腊建筑史
97. 古希腊建筑史
98. 古希腊建筑史
99. 古希腊建筑史
100. 古希腊建筑史

第一节

千年迷宫

古希腊文明的肇始地，是在爱琴海上的克里特岛。从公元前3000年开始到公元前1400年，是克里特文明的初期到兴盛时期。由于文化的核心是海岛，所以克里特文明不是典型的农耕文明，主要的经济支柱是手工业和海上贸易。克里特文明是由海上的近邻埃及启蒙的，但是还是由于海上民族的特质，没有照搬埃及文明的沉重雄厚的大陆性和阴森压抑的冥国阴影，而是按照轻松开朗的海洋性的“气质”做出了充满明亮实用的生活气息和生命欢娱的个性发展。

克里特文明同时亦被称为米诺斯文明或者米诺安（Minoan）文明，此称来源于一段著名的希腊神话。据说古希腊的主神宙斯当年曾化身牡牛将腓尼基公主欧罗巴劫到克里特岛上，诞下子嗣在此为王，传位到了米诺斯二世，国力强盛，海军称霸爱琴海，并且建立了雄伟的宫殿——克诺索斯宫。米诺斯曾许愿将海里出现的第样生物献祭给海神波塞冬，结果出现的是一头牡牛，但是米诺斯因为宙斯的缘故又犯忌不能牺牲牡牛，从而触怒了波塞冬。海神令米诺斯的王后珀西芬与牡牛畸恋，生下了牛首人身的食人怪物米诺陶，令举国不宁。米诺斯只得请巧匠代达罗斯在宫殿中修建了一座迷宫将怪物囚禁，同时命令当时的属国雅典每年供奉七对童男童女满足米诺陶贪婪的食欲。后来雅典王子忒修斯为了救民于水火，自告奋勇混在童男童女中来到克里特。然后在这血腥的冒险故事里面就出现了一段恰如其分的爱情插曲——克里特的公主阿德里安娜对王子一见钟情，暗地里赠送给他宝剑和线团，并告诉他怎样做。于是忒修斯就放开线团为记，深入迷宫杀死了牛怪并全身而退。在归国途中，忒修斯不慎忘记将船帆换为事先与父亲约定的作为胜利标记的白色，在海岸边翘首以待的老国王爱琴以为儿子已死，绝望中投海自尽，而从此希腊外海便得名为爱琴海。

长期以来，世人仅仅以对待文学作品的方式看待这段传说，直到1878年，考古学家们才在克里特岛首府伊拉克利翁附近发现了古城遗址。此后英国人亚瑟·伊文思爵士（Sir Arthur John Evans）在1900年开始集中发掘，终于发现了宏大的宫

殿遗址和大批珍贵文物，克诺索斯宫得以重见天日。

这座宫殿始建于公元前2000年，最后一批建筑完成于公元前1600年。在此期间曾多次受到地震的破坏，因此其中混杂有不同时期的建筑物，但是它们被有机地结合在一起，体现出流动而随意的艺术风格。总体上看，这是一组围绕中央庭院的多层楼房建筑群，面积达2.2万平方米。宫内厅堂、房间总数在1500间以上，楼层密接，厅室错落，布置不求对称，出奇制巧，外人难觅其究竟。在克诺索斯宫中所表现的克里特建筑风格主要反映为：较小的建筑单元面积和较低的室内高度。一方面是简洁的直线矩形结构单元，另一方面是众多的单元彼此通过无数的曲折的回廊、楼梯和天井所组成的异常复杂的多维复合体，正是迷宫的印象的确是呼之欲出，名不虚传。在建筑工艺上，则表现为单纯的梁柱结构，墙垣由不规则的石块砌成，支撑厅廊的粗拙矮壮的石柱上粗下细，造型独特，同时被粉刷成鲜明的红色和黑色，其流线型的浑圆柱头则是明显受到了古埃及的纸莎草式柱头的影响。

宫殿内的设施不仅仅是齐全齐备，就是从现代的日常标准来看，也是相当舒适而舒适的。里面除了浴室和完善的给排水设施外，居然还有暖气、浴盆和冲水厕所，而这样的奢侈是在此后数千年的欧洲，像路易十四和伊丽莎白一世这类来自显赫王室的角也没有享用过的。宫殿里面，有盘旋式的宽阔楼梯间和敞亮的饮宴大厅，地窖里面是宽阔的储存粮食和葡萄酒的仓库，这真是一座考虑到人性化的建筑。

同时这也是一座华丽而富于艺术气息的建筑，宫墙上面装饰有大量壁画，基本色调是鲜艳明快的三原色，题材则多是摹写来自现实生活的动植物，其绘画笔法异常生动写实，对动物活泼的生命力和动态有着准确把握，其中表现出的深刻理解力可以和著名的西欧史前洞穴岩画作品相提并论。壁画中最出色的两幅之一是王后寝宫内的《海豚》壁画，表现的是众多的小鱼簇拥着几条恬静优美的蓝色海豚一同在珊瑚和海绵间悠游自在，格调甚为雅致安详；另一幅即是著名的《调牛图》。此间的画面立即转为充满紧张感的动态，画面是一个互相配合的成组人物和一头奋蹄摆尾的狂奔牝牛。牝牛前后为两位手腕和肩膀上戴有环状饰物的修长少女，牛背上则倒立着一位深棕色皮肤的青年，长发飘逸，身手矫捷。根据学者考证，这可能是一种带有杂技表演性质的宗教仪式，在助手的帮助下，那位青年要在牝牛的特角和背脊

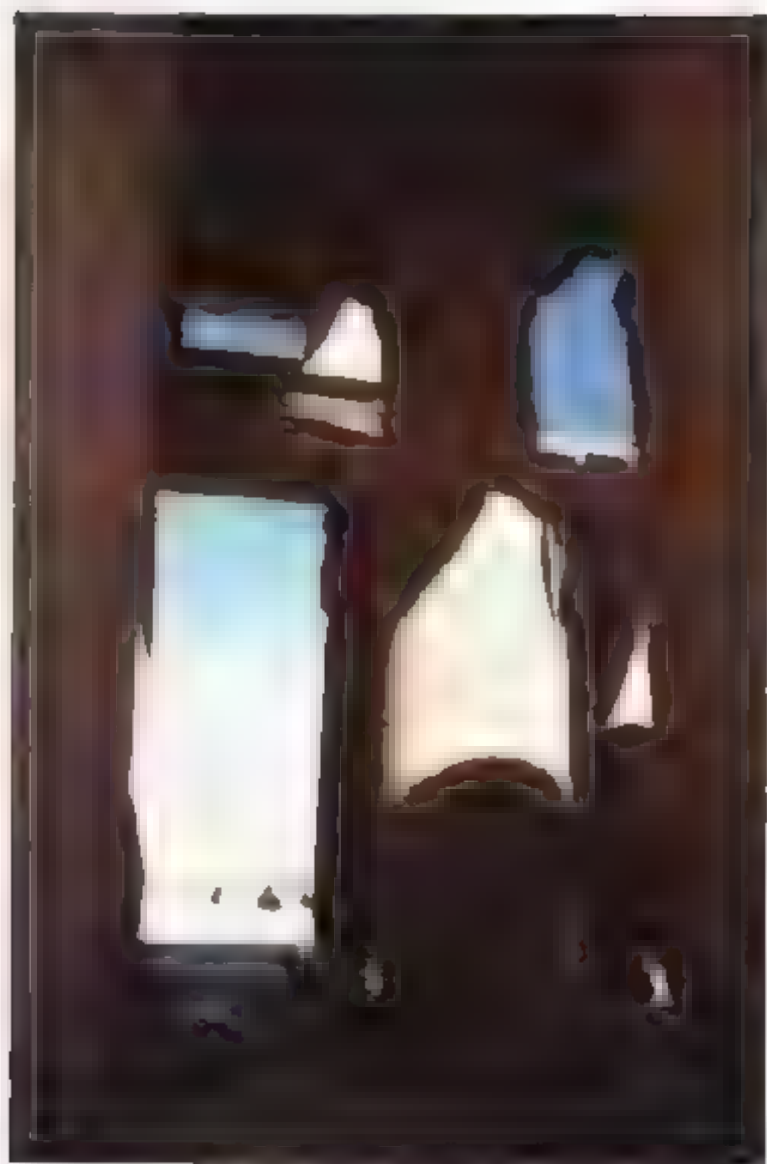


图 2-1-1 米诺斯文明的象征——牛角

间翻滾腾跃。这当然是极其危险的，可以想见不知多少青年因此命丧牛角之上和牛蹄之下。所以，有学者进一步推论道，这种仪式很可能就是牛怪传说的根源，而表演者就是来自雅典的可怜的童男童女们。那么，这一传说后来被夸大和妖魔化，也可以诠释为来源于希腊大陆上的当时牧马的不发达民族对克里特海岛上调牛为乐的先进文明的畏惧心理了。克里特文明的确深深地带有牡牛崇拜的印记，在宫殿中还有其他带有牡牛形象的雕塑，甚至连高墙上的城垛都被制成牛角的状态，所以，米诺斯的传说绝不可能是来自偶然的臆造或者附会。

约在公元前15世纪，克里特文明非常突然地沉默消湮，其消失之神秘令人联想起古代美洲的玛雅文明。最终原因

大约是受到自然灾变的打击，比如说，公元前1470年于爱琴海中桑托里尼岛发生的那一次火山超级大爆发，就很可能摧毁克里特王国，使其一蹶不振。此次大灾的强度如此恐怖，以至于极可能同时导致了圣经《出埃及记》中所记载的各种大灾异象，甚至于劈开了名义上由摩西分开的红海海水。另外一种论点则认为是来自大陆的迈锡尼人（Mycenaean）的武力入侵结束了其辉煌历史。即使如此，落后的牧马民族迈锡尼人虽然终于克服了对调牛民族的恐惧并且反攻上了海岛，但是他们终究无力再现米诺斯文明的辉煌，只是重新开启了富有个性的迈锡尼文明。

第二节

巨人城堡

迈锡尼人最初是于约公元前2000年左右入侵巴尔干半岛南端并在比定居的亚该亚人。从公元前16世纪上半叶起，他们逐渐建立起一些奴隶制小王国，属于青铜时代晚期文化。比起外岛上时髦海派的克里特人来，他们是些粗手大脚的土里人，而且还在威压感中受到后者长期的压制和欺凌，所以才有上面提到过的乞丐在声供奉童男童女的故事。但是，通过与克里特人不断地交流、学习，他们实现了快速的成长和提高，终于在克里特文明黯淡无光的时候取而代之，甚至可能是通过主动的进攻将其消灭，然后成为爱琴海领域的新的文明中心。克里特文明和迈锡尼文明由此合称为“爱琴文明”。

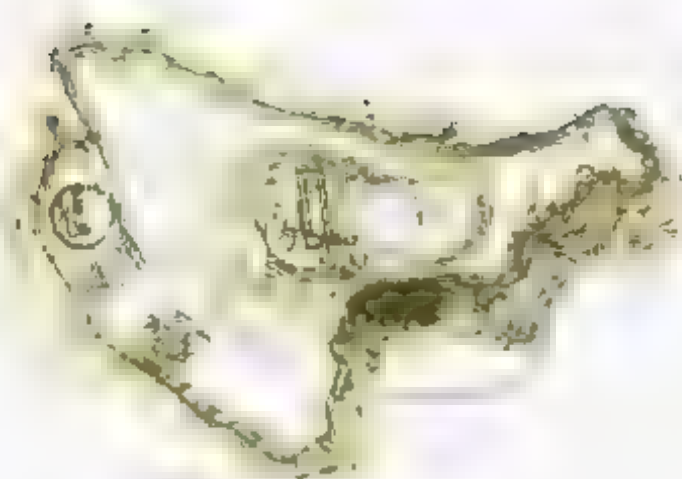
迈锡尼文明的时间跨度大约是从公元前1600年至公元前1100年。和克里特文明一样，它也是经过近代的考古发现才为世人所重新认识，然后颇为戏剧性地从神话传说还原为历史真实的。讲到这里，就不能不提及传奇人物——德国人海因里希·谢里曼（Heinrich Schliemann）。此人是个狂热的梦想家和大才的行动家，从小就痴迷于《荷马史诗》并立志去寻找湮灭的特洛伊（Troy）古城。这一狂热的梦想支撑了他的一生，而为了实现梦想他做了长期而周密的准备。首先他自学了八种外语，然后又通过经商积累了巨额财富。当一切就绪后，他立即于1868年奔赴小亚细亚，按照荷马史诗中提供的线索，果然发现了特洛伊遗址，轰动了世界。这一成就的影响深远，一方面彻底改变了人们看待古代传说和神话的态度，令学者开始认真对待并分析其中保留下来的真实信息；另一方面则是几乎重新定义了现代考古学的研究和工作方法。谢里曼虽然发现了特洛伊，但是却没有找到期望中的希腊珍宝，只好悻悻然回到了希腊本土，从1870年开始在迈锡尼的古代遗址中挖掘。但这次他很快碰到了许多立式埋葬的墓穴和丰富的陪葬品，并在某一天，挖出了包括大批黄金和珍宝的所谓“阿伽门农王的宝藏”，其中就有所谓阿伽门农王的著名的纯金面具。名利兼收的谢里曼从此便成为世界上所有梦想家中最幸运、最成功的杰出代表。此后谢里曼又在梯林斯发掘出了完整的宫殿，还曾经在伊萨基岛上寻觅奥德修斯的殿

$\frac{1}{x} = x^{-1}$

1. 记下半叶或公元初12世纪
上叶。为希腊最重要的文学巨
制(西公史注)的上部(伊利亚德)
中记叙特洛伊王子帕里斯拐走
了斯巴达国王墨涅拉俄斯的女
——金发姑娘——海伦的故事。

（一）
（二）
（三）
（四）
（五）
（六）
（七）
（八）
（九）
（十）

《圣经》中关于约瑟的事，此外（参
创 37：36）还有以下的下文。古罗马
史学家塔西佗的史诗（但尼拉）
（Agnedil）年齿尚甚稚时写了柏吕伊
所收之后，即去埃塞俄比亚出过苦
行至五十年，并他将在耶城为男
子人先相信的故事。



100

字。这位业余考古爱好者交出的足以令所有资深教授汗颜的成绩单告诉我们：事实永远不会仅仅是学院教育所提供给我们的那些条条框框。

迈锡尼文明最重要的遗址在迈锡尼的卫城(Acropolis)，该文明也由此得名。迈锡尼文明虽然受到了克里特文明的重要影响，但还是有着自身的鲜明风格。在建筑方面，尤其典型的是由巨石堆积而成的形制宏伟的城墙、宫殿和墓穴。一方面表现出很强的军事防御意识，这是大陆上乏天险可守而产生的自觉；一方面也流露出大陆性民族的强悍豪迈，恰与克里特细腻秀美的海洋性特征形成鲜



452 1000

明的对照，迈锡尼文明的物品造型和纹饰有自己的特色，壁画中的题材更多地充塞了战争场面。

迈锡尼的卫城据说就是传说中希腊联军统帅阿伽门农的城堡。所谓卫城，就是居高临下建筑在山顶上供国王和臣僚居住军事堡垒。平民的住房建在城堡外，但一遇危险，平民们便躲入城堡避难。城中最具盛名的建筑就是建于约公元前1250年的狮门，这里是卫城的入口，由四块巨石构成其主体，其中仅横梁的一块就重达20吨。横梁上的一块三角形的巨石上面雕刻着两只雄狮护柱的图案，雄狮的头部已残缺，据考证当年很可能是由青铜甚至是由金银铸成，城门前后的两侧都是由巨石砌成的雄伟城墙，环山而建，厚达5米，高8米，敌人若进入这个好似深深的隧道的区域，便会被两边高处垂下般落下的矛和箭所包围歼灭。此门虽然严格讲来仍属木梁柱结构，但是门楣上面两侧的一角形的叠涩檐已经明显流露出了拱券结构的空间意识，所以，它也可以说是西方建筑史上迄今发现的最早的拱券建筑。

而且，这种空间意识在此并不是简单的偶然事件，距卫城不远处就是据称为迈锡尼第一位国王阿特罗斯于公元前13世纪建的陵墓。和其他同时期的拱形墓室一样，这里也有一条长长的引道，长36米，宽6米，两边的护墙由石块垒成。引道的尽头是长方形的墓室入口，约有4米高。无独有偶，这里的门梁的上方也有一个三角形的空间，完全是和狮门一样的布局。不同的是，这里是一个三角形的空洞，光线可以通过它射入墓室内。如果联想到同时期的雕塑和壁画，那么，这种长方形上加一三角形的形制似乎也可以说是对男性主题的抽象引用，而这主题亦属于远古生殖崇拜的残留了。墓室是在山体中挖掘出来的，墙壁和顶部由一层层体积逐渐减小的石块以叠涩法砌成，最后在顶端收拢，形成一个虽然稍尖但是造型依然十分纯粹的穹窿。置身其间，令人无法不联想起罗马的万神殿，虽然规模没有那么巨大，但是空间感同样令人震撼。尤其值得注意的是，这是欧洲最早的人造穹窿之一，比罗马万神殿早了足足1300多年。墓室的侧面有一间非常小的安放阿特罗斯王遗体的石室，现在里面早



图1-1-1 迈锡尼卫城狮门



已罕无一物。最早的拱式和最早的穹窿虽然已经开始在此蠢蠢欲动，但是，这一种以曲线为特征的古典美类型还要再被压抑几千年，因为建立在巨石中的梁柱结构还远远没有发展到极至，而柱式的黄金年代就在眼前。这一现象就好像代表着生物进化过程的哺乳动物，在庞大恐龙的阴影之下仍然要卑微地等待千万年之后才能迎来自己的兴旺年代一样。

另一处迈锡尼建筑的典型出自梯林斯(Tiryns)。梯林斯城堡位于迈锡尼南方17公里之外，是隶属于迈锡尼的一个军事要塞，这里也是古希腊英雄——大力神赫拉克勒斯(Hercules)的出生地。梯林斯城堡的坚厚城墙比迈锡尼有过之而无不及，墙壁厚达6.1米，其中一段内部更建有一条长长的走廊，走廊中两边的石墙往上堆砌至顶端相合，呈尖拱形接口。在这里，由连续拱接合成的完整而典型的券洞形拱顶已经活生生地出世了。这些大石往往有十几吨重，石与石之间没有石灰接缝，只用小块石头和泥浆来填补缝隙。最初人们认为这样浩大的工程不可能由人力完成的，所以将其称为传说中的怪物——独眼的泰坦巨人之作。这虽然是无稽之谈，但是对当年神秘建筑的种种疑问，至今虽然经过详细考究，也未能加以完全解说。

公元前12世纪起，迈锡尼文明渐趋衰落，宫殿、文字、国家相继消失，其原因应该主要是由于来自北方的多利安人(Dorians)的入侵。侵略带来了大规模的动乱和破坏，同时也应该有特洛伊战争的负效应的影响。经过此役，希腊各国虽然名义上获胜，但是无不元气大伤，从此希腊陷入所谓的“黑暗时代”，前后长达300年(约公元前1100—前800)。这一事件和大约1600年后日耳曼人灭掉西罗马帝国，将欧洲带入“黑暗的中世纪”遥相呼应。粗豪的迈锡尼人淘汰了细巧的克里特人，自己在实现了辉煌文明之后却又被野蛮的多利安人清除出了历史舞台。这样看来，历史的发展走向并非永远按照文明的正坐标运动，文明而儒雅的民族往往不是粗野而尚武的民族的对手。千百年间，更有多少古文明在血腥的武力和征服欲之下成为了昙花一现，并永远沉落在历史的长河之中了呢。

第三节

公民城邦

多利安人其实和迈锡尼人一样，最初都属于印欧语族的游牧部族。印欧语族发源于欧亚大草原西部的里海地区，世代赶着大车逐水草而居，出身虽然寒微，但是这个高身材、蓝眼睛、肤色白皙的族系的前途不可限量。到了公元前2000年时，他们已广布于东欧多瑙河平原到中亚的广阔地区，并成就了许多伟大文明，最东边有雅利安人（Aryan）占领的印度；在中亚有赫梯人和波斯人（Persian）先后建立的庞大帝国；在欧洲，自称为赫伦人（Hellenes）的多利安人建立了光芒夺目的希腊古典文明，等等。由于印欧语族的扩散，在欧亚大陆上从印度直到西欧铺展开了一条绵延不绝的文化和血缘的脉络，不仅仅在语言上，更在人种遗传上表现出明显的共性。

多利安人和迈锡尼人虽然有着共同的起点，但是由于前者赶着羊群在东欧平原上多徜徉了几百年，等到人家重新聚首的时候，他们早已完全认不出如今圆缚体面地住在城堡里的表亲了。但是彼此身上毕竟带着相同的才智基因，所以就很快地消除了自卑感，学习到了表亲们生产技术和使用当时最先进的铁制武器的方法，从而青出于蓝而胜于蓝，后来居上，并依靠更强的上进心和进取精神占据了后者的领地并取而代之。此间由于征战引起的动荡对社会生产造成了严重的破坏，同时当迈锡尼人的王国瓦解后，社会结构由奴隶制国家退回到了氏族部落制度，城市遭到破毁，商旅断绝，文化没落，希腊陷入“黑暗时代”。

偏犟的多利安人抛弃了爱琴文明的发展模式，摸索出自己的道路——这一条与众不同的道路，对将来的古典文明的面貌

产生了决定性的影响。而决定着这条道路走向的中心坐标，就是所谓的城邦制。

城邦制的产生，有其自然地理原因。希腊地区没有肥沃的大河流域和广阔的平台，连绵不绝的山脉把陆地分隔成细碎的小块，所以这里不具备足够的资源和幅员建立庞大复杂的帝国组织，也没有可以作为地区兼并基础的大然、地理、政治中心。多利安人的村落通常在易于防卫的高地附近选址，在山顶上修筑供应急避难的堡垒，也就是“卫城”或“高城”，以此为核心不断扩大而成的居留地就形成了“城邦”。许多规模类似的小城邦并立，彼此都没有实现兼并的实力，而是互相牵制并保持独立，达到一种相对的平衡状态。

城邦制为什么没有继续发展过渡到王国制，这本身是一个意义重大的命题。原因除了当时特定的政治经济环境之外，应该还有来自于民族气质和其他众多偶然因素的影响。但是如今做到的，更多的仅仅是对事实的陈述而已，也即在部落到城邦的形成过程中，随着商业的发展，本地农业在不利的比较价格下受到伤害，于是出现了越来越多的破产农民和城市贫民，他们形成了人数众多的平民阶层，而且都对原来的氏族贵族土地占有制深为不满。在其推动下，发生了政治变革，出现了所谓僭主政治的贵族寡头政体。没有合法世袭依据的“僭主”为了取得民意支持，常常向平民做出让步，限制特权阶级。在城邦雅典，这样的僭主政治先是发展为由几个执政官主持的寡头政治，然后通过公元前594年的梭伦改革，建立了平民广泛平等参与的公民大会制度，为雅典将来的民主制度奠定了基础。而雅典又因此成为了希腊多数追求自由和平等的城邦的楷模。

然而与此同时，也有另外一种完全相反的政治发展模式在并行发展中，这就是斯巴达人的军事王国制度。斯巴达人一开始走的是传统的奴隶制王国的发展道路，在侵占了肥沃的欧罗塔斯河流域之后，就把土著居民变成了称为希洛人的奴隶，将政权建立在奴隶劳动之上。但是，其特色所在则是举国皆兵的军事化管理制度。因为斯巴达族人本身相对数量较少，为了保持对邻国的威慑力和对本国奴隶的控制，便有意地对所有贵族和自由民进行军事训练和管理。比如，将体弱多病的婴孩早早加以遗弃淘汰；男孩7岁起就住到兵营里接受训练；所有男子在60岁之前均受军纪约束，随时参战；女孩也从小进行集体教育和锻炼，以保证其健康的生育能力。他们鄙视奢侈品，个人生活几乎全被取消。早晨要跳入冰冷的河水中锻炼，食品单

固匮乏，居住的本头房子十分粗糙。虽然不必直接参加生产劳动，但是有组织的娱乐活动，集体进餐，公众事务，军事训练和执勤，构成了单调朴素同时又充满了荣誉感和责任感的生活的全部内容，而像回家会见亲人这类小资情调的私事只能偷偷进行了。这种社会制度造就了整个希腊最有战斗力的步兵，但是，也使斯巴达人对艺术创造和哲学思考不感兴趣，同时也完全无暇去顾及。

希腊的古典文明是由以雅典为中心的奉行民主制度的城邦世界创造的，而城邦雅典正是这一文明的本出代表和集大成者。雅典得名于城市的保护神——智慧和正义女神雅典娜（Athena）。相传古时候雅典娜和海神波塞冬争着做这个城市的保护神，而市民们选择了许诺赠与他们智慧的雅典娜。这个故事的寓意在现实中确实得以兑现，古雅典人热爱知识，精研学术，重视教育，人才辈出。苏格拉底、柏拉图、亚里士多德，这些如雷贯耳的名主和这座城市已经融合为一体，更不用说那无数技艺精湛的美术家和作品等身的戏剧家了。

雅典像一块磁铁一样吸引着来自整个希腊世界最杰出的才俊，从而不断巩固和加强自身作为政治和文化中心的地位，这一形势来源于两个历史原因：首先是雅典在历次希波战争中发挥的中流砥柱的主导作用，使其深孚众望，在建立被称为“提洛同盟”的政治共同体之后，成为诸城邦事实上的盟主；其次是因为雅典施行在当时最开明最自由的民主制度，活跃的学术气氛受到鼓励，林立的学院和广场为能人志士提供了讲坛，而庞大的市政建设则为能工巧匠们提供了用武之地。

在古希腊，雅典是民主政治的发源地。公元前508年，雅典人推翻了世袭贵族统治，建立了民主政治。雅典的民主政治在当时是非常先进的，它实行的是直接民主制，公民可以直接参加城邦的决策。雅典的民主政治在伯里克利时代达到了顶峰。伯里克利是雅典最著名的政治家，他领导雅典在希波战争中取得了胜利，使雅典成为希腊的霸主。伯里克利还推行了一系列改革，使雅典的民主政治更加完善。他规定，所有公民都有权参加城邦的会议，有权选举和罢免官员，有权提出和通过法律。他还规定，所有官员都必须由公民选举产生，并且任期有限。伯里克利还推行了一项名为“陶片放逐法”的制度，即公民可以通过投票将任何被认为对城邦有害的人放逐出境。这一制度旨在防止任何个人权力过大，从而维护民主政治的稳定。雅典的民主政治在当时虽然存在许多缺陷，但它为后来的民主政治提供了重要的借鉴。雅典的民主政治是古希腊文明的重要组成部分，也是人类文明史上的一个奇迹。

古希腊文明是西方文明的源头，也是人类文明的重要组成部分。古希腊文明在公元前5世纪达到了顶峰，这一时期被称为“伯里克利的黄金时代”。在这一时期，古希腊在政治、经济、文化、艺术等方面都取得了辉煌的成就。古希腊的民主制度是西方民主制度的源头，对后世产生了深远的影响。古希腊的哲学、文学、艺术等也对后世产生了深远的影响。古希腊文明是人类文明宝库中的一颗璀璨明珠。

希波战争的胜利，使希腊人免于遭到专制帝权统治，得以保全自己的民主自由。民主政治的进一步发展在伯里克利（Pericles）当政时期（公元前443—前429）达到高潮。其间城邦权力完全转移到由全体男性公民组成的公民大会手中，公民大会是处理雅典事务的最高权力机构，它一年召开40次例会，不仅解决一般政策问题，而且还为政府在外交、军事和财政等一切领域的活动做出详细决定。大部分公职实行薪给制，贫民也可以担任公职。此外还建立了由陪审团做最后决定的民众法庭，陪审法官由抽签产生，所有公民都可担任。

在这样的制度保障下，希腊进入了所谓的“伯里克利的黄金时代”。可见，现代西方国家的民主制度在当时已经初具雏形。反过来说，如果没有当年雅典城邦创造性的政体尝试，今天为我们所熟悉的民主政体便成了无源之水。



伯里克利的雕像

伯里克利曾有如下的自豪宣言：“我们的政体并不与其他人的制度相敌对。我们不模仿我们的邻人，但我们是他们的榜样。我们的政体确可以称为民主政体，因为行政权不是掌握在少数人手里，而是握在多数人手里。当法律对所有的人者，视同仁、公平地调解人们的私人争端时，民主政体的优越性也就得到确认。一个公民，要有任何长处，他就会受到提拔，担任公职，这是作为对他优秀品质的奖赏，跟特权是两码事。贫穷也不再是障碍物，任何人都可以有益于国家，不管他的境况有多黯淡。”

“我们热爱美好的事物，富有节度；我们尊重知识，却不沉溺其中；我们追求财富，但那是为了保卫我们的能力，而不是愚蠢地用来向他人炫耀。在雅典，贫穷并不可耻，可耻的是不努力去摆脱贫穷；在雅典，我们不认为不关心政治的公民是喜爱平静、与世无争的人，我们认为他们是一个不合格的市民、是没有意义的人。总而言之，我们这个城邦国家雅典，在所有方面都是希腊的样板。”

如果不能领会古希腊人的精神和气质的话，是绝对无法理解其建筑和艺术的精神又所在的；而如果不了解古希腊的历史渊源和社会结构的话，也不可能准确把握其人民的心理状态和审美趣味，这就是在此不得不耗费篇幅以尽可能简练而周全地介绍其时代大背景的原因。其实，这一机制绝不仅仅对古希腊人适用，而是普遍适用于人类文明史所有时期的。人是历史的创造者，同时也是历史的造物，人在改造自然和社会的同时，也被变革更新后的环境所改造着，在这和不断的循环式互动中，人类的主体和客观世界都在日变日新，这种主体和客体目的互相拉动在事实上成就了社会发展的基本动力，并且保证了动态更新的不不断延续，编年史、风俗史和艺术史，其实都是历史表里的后，发展运动进程中的一部分，是同一块钻石的不同外切面。所以，如果仅仅将它们各自孤立起来个别研究，就会犯管中窥天的疏失，不能将真实加以全面客观的还原。

所以，在我们进入所谓“正题”之前，还要再尝试着尽可能为读者描绘一幅活生生的古希腊城邦公民的肖像。因为，如果我们能近距离结识古典艺术的创造者和鉴赏者的话，冷冰冰的艺术品自然就不会再显得呆生费解。这样看来，我们并没有拐弯抹角，而正是选择了一条直通心智的捷径。

古希腊人虚心好奇、多思好辩，善于借鉴学习，他们喜爱到海外去旅行，在途中总是保持着怀疑的态度和批判的眼光。他们开放地探究一切事物，将所有的主题

用理性的尺度加以衡量。这种理性主义表现在苏格拉底(Socrates)的主张中即是：凡是与一个人自己的理智所宣判为错误的东西，就不应该去想，不应该去做，哪怕受到当权者或任何法庭的强迫，也要不惜任何代价予以抵制。苏格拉底尤其强调思想自由和批判精神的重要性，他说：“我就像一只牛虻，总是整人地到处地叮住你们不放，唤醒你们，说服你们，指责你们，——我要让你们知道，要是杀死像我这样的人，那么，对你们自己的损害将超过对我的残害。”对养育和保护自己的城邦，他们体会到直切的认同和骄傲，对寄托在城邦独立自主上的个人权利和自由，不惜自我牺牲也要竭力加以保全。

古希腊人格守中庸，朴素自然，趣味高尚，不事浮夸，纵然是富有人家，住所内也是器物寥寥，四壁萧然，几乎没有装饰。日常饮食不过是些非常简单的面包，葡萄酒和少许橄榄。在衣着方面也延续这



种力戒奢华的风格。在称作“chiton”的短上衣外穿着宽松的白色粗布斗篷或者裙袍，绝不奇装异服。与此同时，他们严格维护个人清洁，须发修剪，永不蓄，力求仪表堂堂。在他们眼中，人自然健康的面貌是最美的，而不是来自衣物和饰物。在注重面容之外，又特别推崇健壮优美的体格，所以他们也尤其重视通过诸如赛跑和游泳进行体育锻炼。在运动场和其他公众场合，体格健美的人常常以裸体坦然示人，敢于展示自己没有缺陷的身体乃是一种自信的表现，而竞赛冠军完美匀称的裸体，总是受到大众一致的青睐、崇拜，并且为其造像加以纪念。这就是希腊古典雕塑里面所有色彩斑斓的人体题材的社会审美心理根源。节制有度，返朴归真，古希腊人由此避免了物欲对人性的可能奴役，转而将生命力投注于身心的自我完善事业中，发展精神生活，拓展人生自由。

古希腊人秉承中性的积极人生观。他们认为生存是胡戈蓬勃的精心生事，单纯无求的行动本身就是生存的目的。而其核心意义就是完美地实现当下个体的天赋和个性，发挥其潜能，最终达到心智和机体的美和完美。他们很少考虑死亡和来世，生存的快乐如此自主和充盈，多姿多彩的现世越剧充满了世间的思维之乐。他们自视甚高，引入学海无涯，不辍，并且认为自己生来就是万灵之首。理：充万物的主宰。他们的楷模就是那些做出惊人功业伟业，已世界匍匐于脚下的英雄。有史以来，从来没有哪个民族做过，对这样的大人物，我之，而这样，一种是在道的最深处，与神明，哥！古希腊人对他们所尊奉的神灵从来不敢取威憎憾忌的卑微态度，反之将神看作与自己相似而又亲近。区别之处只是在于神更有力量，更长寿，更美丽。神也有七情六欲，也会嫉妒，也会犯过失。从而，一定程度上也具有人性。反过来，有些凡人因为品格高尚，事迹杰出而深具神性，也受到神的尊重。此外，还有许许多多由神人结合而诞生的半人半神的英雄人物，游走于两界之间自由自在。所以，人神两界也没有截然的界限区划。神明经常改头换面混迹在人群中间，古希腊人生活在一个由可以从容理解的形象化力量统治的世界里，从而感到无忧无虑、安适自在。他们和诸神的关系实质上是一种平等交换的关系，祈祷和献祭的目的，是指望诸神能对他们的以好意的回报。正如希罗多德所说，这种宗教关系是通过“普通的神龛和祭品”，而不是教会组织和共同的宗教信仰来维系的；这种松散的宗教活动，也从未提到提出共同的宗教教义或编



写宗教典籍的系统化水平上。

冷静的理性主义和积极的现世主义、自然质朴的中美情趣和生气勃勃的人本主义、爱智思辩的批判态度和自由平等的公民意识，不但化育了人类史中别具一格的完善丰满人格，也成为一笔极其宝贵的精神财富。正是这些精神，在强烈影响西方文明发展走向的同时，更塑造了西方文化心理中诸如人定胜天的不假思索的乐观主义，及万物为我所用的侵略性的实用主义等典型特征。而西方文明的这些特征，与中国强调的天人合一的和谐平衡论及物我两忘的离散型宇宙观形成鲜明对照，而其中的差异更决定了两种文明各自选择科学扩张和修身泥古的不同发展方向。

然而，在西方文明中，这种乐观主义和实用主义，却往往与一种对未知的恐惧感相伴随。这种恐惧感，源于对自然力量的敬畏，以及对人类自身力量的渺小感。在古希腊神话中，宙斯是众神之王，他拥有雷霆万钧的力量，能够毁灭整个城市。而在中世纪的欧洲，教会则宣扬上帝的全能，认为人类的一切行为都必须符合上帝的旨意。这种对未知的恐惧感，使得西方文明在扩张的过程中，往往伴随着对异教徒的迫害和对自然的征服。然而，正是这种恐惧感，也促使西方文明不断探索未知，最终在科学和技术的领域取得了巨大的成就。

在中国文化中，天人合一的思想则强调人与自然的和谐共生。认为人是自然的一部分，人的行为应当顺应自然规律。这种思想使得中国文化在扩张的过程中，更注重对自然的敬畏和对人文的修养。与西方文明相比，中国文化在科学和技术的发展上相对滞后，但在人文和艺术领域却取得了辉煌的成就。这种差异，使得中西文明在历史上形成了截然不同的发展路径。



图 1-1-1 古希腊神话中的场景

对世界的知识，而是真实的形而上的理念世界的知识。

古希腊人认为，知识是可以通过理性来获得的。他们追求真理，追求对自然界的认识。他们认为，知识是通向美德的道路。他们通过哲学、科学、艺术等方式来追求知识。古希腊人对知识的追求，为西方文明的发展奠定了基础。

人可以分为天生的士人和天生的奴隶是天然地义的。第三

第四节

雅典卫城

虽然追求和谐境界而处事决旧简朴的古希腊人完全不热衷于去为妻儿兴建豪华美邸，但是在形而上的思辨活动之外，在客观形象水平上，他们毕竟也还需要为自己纯净的美感和健康的创造力寻找一些宣泄的途径。正好在其人生任务中，除了身心的两个塑造之外，他们还另有一大批素以挑剔刁蛮著称的神灵需要去安抚和取悦。于是，他们将饱满的热情和灵感移植到充分体现了“高贵的单纯和静穆的伟大”的宗教建筑建设中，而其中最主要的类型就是神殿和神庙——作为奉献给各路神明的地上居所和供奉牺牲的祭坛。这样看来，宗教活动以及为宗教活动投入的准备和

建设并非来源于恐惧和压迫，其本身竟是一种生命力的愉快释放；祭祀活动往往也和节日游戏结合在一起，于事实上成为了观众的题材。欢娱为本的城邦里面，连宗教也沐浴轻快明亮的色彩。各个城邦内都有为自己的保护神和掌管各种不同领域的神祇建立的大小神庙，它们构成了城市的核心，并挑出当地最高人显赫的天际线。各邦中，当以雅典卫城上的神殿建筑群最为著名，也最具规模、最成熟、最有代表性。

进入城邦时期后，雅典的范围大大扩张，本地旧有卫城的防卫功能相应下降。贵族逐渐从卫城中搬走后，在其中建起了一座祭祀城市保护神雅典娜的神庙。在这个全城制高点上修建这样一座地位最崇高的殿堂，当然是最适当不过的了。此后以雅典娜神庙为中心，陆续添加了纪念其他神祇的殿堂。到此间，卫城的政治和宗教功能已经基本取代了其军事功能。

卫城位于雅典城中心偏南的一座石灰岩小山上，在城市的每个角落都能清晰地眺望到它。孤零零的小山高有七八十米，四周都是峭壁，只有通过西端的一个狭窄的斜坡可以上山，山顶经过人工削平，形成了东西长320米，南北宽156米的平台，四周以城墙围合。卫城的建筑与地形紧密配合，独具匠心。山冈作为一个天然基座，建筑群的结构和局部安排都与地基的自然高低起伏相协调，构成完整的统一体。其中重要的古迹是山门（propylaeon）、帕提农神庙（Parthenon）、厄瑞克提翁神庙（Erechtheion）和胜利女神庙（Athena Nike），整体的建筑布局因地制宜，不刻意追求对称，自由灵活而富于变化。



卫城台地的形状好像片修长的树叶，卫城的入口就位于叶柄上。入口内第一个建筑群就是建于公元前437—公元前431年的山门，这是一座大理石建筑，中间是宽大的五开间陶立克式门楣，两边是柱廊，通往卫城的圣道由此始。圣道中间是为车辆马匹提供的坡道，两侧是

图 雅典卫城

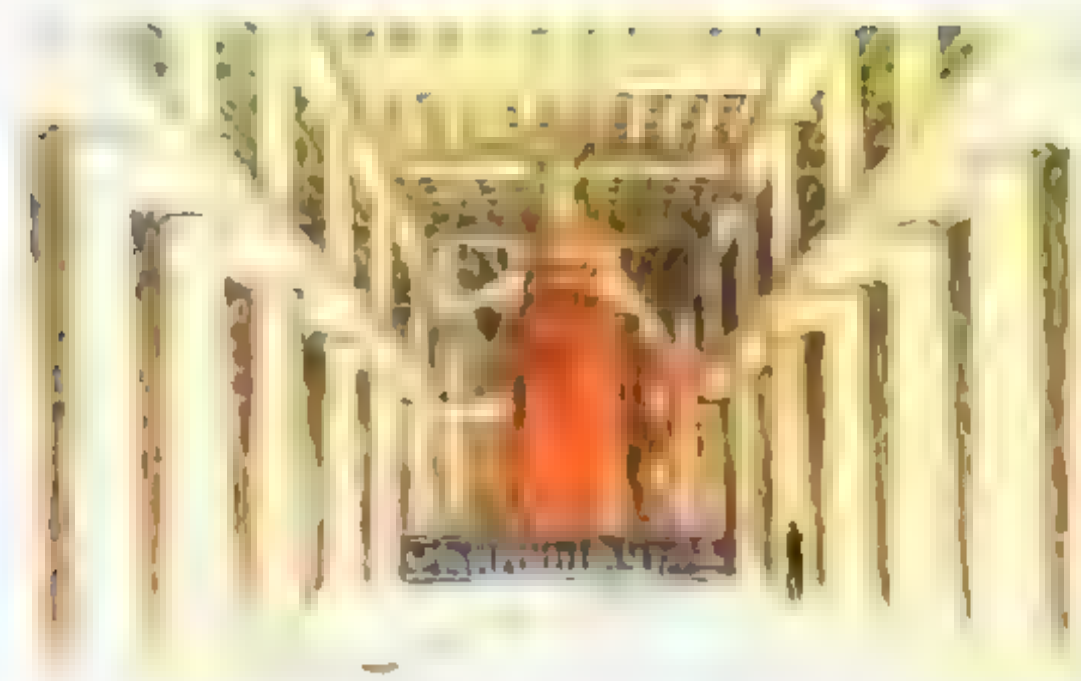


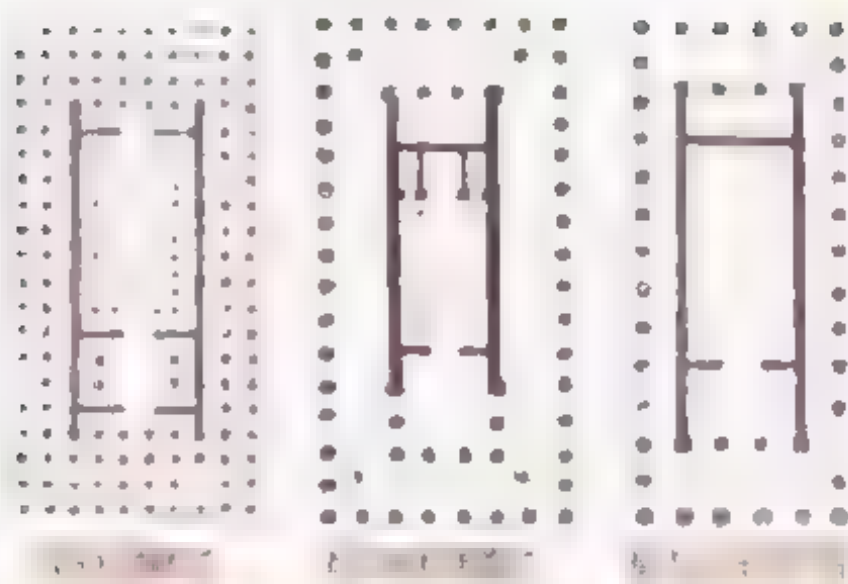
图1-1-1 雅典帕特农神庙内部

廊内各套有一个带6根陶立克圆柱的内门廊，其后就是内殿。内殿分为正殿和后殿两部分，均被无窗的石墙环堵，仅向外各开一扇门。东边的门能通向较深广的正殿，殿内曾供奉高11.89米的雅典娜巨像，建造方法是由总重约

40—50塔伦特的金片包裹的木制框架，面容和手脚部分则用象牙雕刻而成，眼睛的瞳孔镶嵌宝石，神采流溢。神像设计灵巧，可以活动并转移隐蔽。该像在后来的希腊内战时期被拆毁填补财政用了，所以不复可见。后殿称为帕提农，神庙即以此为名，原用于贮藏神器，后来也曾经作为提洛同盟的金库和城邦的档案馆。

帕特农神庙是古希腊神庙中最宏伟、最壮观、最完美的杰作。它位于雅典卫城上，是雅典娜女神的圣殿。神庙的正面有八根多立克柱，侧面有十六根，后面有八根。神庙的屋顶是木质的，上面覆盖着陶瓦。神庙的内部空间被柱子分隔成三个部分：前厅、中殿和后殿。前厅是神庙的入口，也是举行仪式的地方。中殿是神庙的主体部分，也是供奉女神的地方。后殿是神庙的最深处，也是女神的圣所。神庙的装饰非常华丽，柱子上有精美的雕刻，墙壁上也有壁画。神庙的屋顶上也有雕刻，描绘了雅典娜女神的诞生和成长的故事。神庙的建造时间是在公元前447年至公元前438年之间，由建筑师伊克特诺斯设计，菲狄亚斯监督建造。神庙的建造是雅典黄金时代的象征，也是古希腊文明的巅峰之作。

帕特农神庙的建造是雅典黄金时代的象征，也是古希腊文明的巅峰之作。神庙的建造时间是在公元前447年至公元前438年之间，由建筑师伊克特诺斯设计，菲狄亚斯监督建造。神庙的建造是雅典黄金时代的象征，也是古希腊文明的巅峰之作。神庙的建造时间是在公元前447年至公元前438年之间，由建筑师伊克特诺斯设计，菲狄亚斯监督建造。神庙的建造是雅典黄金时代的象征，也是古希腊文明的巅峰之作。神庙的建造时间是在公元前447年至公元前438年之间，由建筑师伊克特诺斯设计，菲狄亚斯监督建造。神庙的建造是雅典黄金时代的象征，也是古希腊文明的巅峰之作。



希腊式建筑——希腊最早的希腊建筑是伊奥尼亚神庙，它和配有门廊的神庙发展而来的。在古希腊人眼中，神庙是神圣的地方，开始不过是要安置神像，所以神庙由于过界而成为人的住宅，后来加入柱式，由早期的“希腊式”而发展成为“希腊式”，即神庙而面，门廊是“希腊式”神庙是希腊式。

神庙是古希腊建筑中最主要的装饰手段，但是绝不喧宾夺主，只是谦恭地退守在建筑提供的框架平面内。雕塑中最主要的语言是人像，表现的多是健康强壮的肉体和从容坦然的精神，造型坚贞凝重，富有建筑美。反过来在建筑中，尤其明显的在柱式里面，处处反映出人体的尺度，暗含雕塑美。建筑和雕塑之所以能够于此实现完美的融合与交融，实在是因为它们事实上本是一体同生的不同发展，这个“一体”就是对人体的高扬推崇，以及对人性和人体的赞美认同。对这两类艺术创造的审美认知都是发源于对人自身的中美认知的，此间果然印证了那句韵味无穷的格言——“人是万物的尺度”。整个卫城上最杰出的雕塑是帕提农神庙东西三角山山

帕提农神庙的柱廊外侧檐壁是由92块白色大理石饰板组成的长158.5米的中楣饰带，其上足描绘神话战争传统的连续高浮雕，内墙则是表现雅典娜节大游行行列的连续浅浮雕。东西两端三角山山崩破风中的雕刻是圆雕，东面表现宙斯劈开自己头盖从而诞生雅典娜的故事，西面表现雅典娜与海神波塞冬争夺雅典统治权的斗争。

雕塑是希腊神庙建筑中最主要的装饰手段，但是绝不喧宾夺主，只是谦恭地退守在建筑提供的框架平面内。雕塑中最主要的语言是人像，表现的多是健康强壮的肉体和从容坦然的精神，造型坚贞凝重，富有建筑美。反过来在建筑中，尤其明显的在柱式里面，处处反映出人体的尺度，暗含雕塑美。建筑和雕塑之所以能够于此实现完美的融合与交融，实在是因为它们事实上本是一体同生的不同发展，这个“一体”就是对人体的高扬推崇，以及对人性和人体的赞美认同。对这两类艺术创造的审美认知都是发源于对人自身的中美认知的，此间果然印证了那句韵味无穷的格言——“人是万物的尺度”。整个卫城上最杰出的雕塑是帕提农神庙东西三角山山

墙内的组雕，据称是菲狄亚斯的原作。造像或站立、或坐卧，自然地配合三角形的构图空间，酣畅流动的不绝衣纹勾勒出轻薄衣衫的走向，衣衫下面丰满生动的肉体更是隐约可见，衣纹和体态共同营造出蓄势待发的动态。石头不仅变成了富于弹性的血肉，更像在保持着呼吸和脉动。正因为拥有了这样将顽石点化为灵物的造诣，菲狄亚斯才被后人尊称为“神的雕刻家”。

神庙设计施工的时候，通过精确的数学计算数出的特殊布置，起到了校正因为大尺度中的透视效应所必然造成的视差的效果，精妙绝伦。基座的脚线并非绝对的水平，而是微微向上拱起的弧线，东西端中部高起60毫米，南北端高起110毫米，同时檐口、檐壁的水平线也做了类似处理。这样站在中间看去，各条平行线反而像是完全水平的了，有效地防止了中部下陷的感觉。同样地，在纵向上也有类似的匠心，每根柱子都不同程度地向内侧倾斜，角柱的轴线倾斜达60毫米。其安排如此精确，以至各柱轴线的延长线于台基上空2.4公里处会相交于一点。这种超越性的纪念碑式三角形主题，不能不令人想起金字塔，此处来自古埃及的文化影响也是无法排除的。这种设计避免了特别是外侧立柱可能产生的外倾感，谁也不希望房子修得看上去好像要垮掉，虽然事实上并非如此。如今事实上建成倾斜的柱子，从中间看去却是根根笔直，赏心悦目了。在这里，雅典人有意识地让科学迁就于美学，让理性服从心灵和感官的安适，体现了圆融变通的价值观。就是在每个单根柱子上，也继续倾注了此类用心，柱身轮廓下粗上细，外缘微成弧形，角柱稍粗，以避免在天空背景下显得细小的错觉，使建筑形象稳定、平直、丰满。

帕提农神庙是希腊古典时期建筑的最高杰作，乃希腊国宝，同时却也历经坎坷。5世纪中叶，神庙被改为基督教堂。1456年土耳其人占领雅典后将神庙改为清真寺。1687年威尼斯人与土耳其人作战时，炮火击中了当时被用作火药库的神殿，在猛烈的爆炸中，这座已凛然屹立于21个世纪的丰碑终于不支倒下。1801~1803年，英国贵族埃尔金勋爵将大部分存留的雕刻运走，菲狄亚斯的出神入化之作，此刻只剩了一些残损的片段，并且背井离乡流落到大英博物馆中，成为其镇馆之宝。这个英国人埃尔金勋爵的儿子后来继承家风，洗劫了圆明园，他带回的战利品再次充实了大英博物馆的收藏。从历史上来看，这也许可以解说为一种另类的文化交流，但是在事实上毕竟是公然的文化侵掠。随着卫城修复工程的进行和奥运会回归故里的契机，



帕提农神庙

民间要求归还卫城雕像的呼声日高，抱残守缺的英国人虽然至今仍在敷衍塞责，终究已经在道德聚光灯下日益狼狈了。此外，许多原属神庙的古物，现在还散落在卢浮宫和哥本哈根等地。19世纪下半叶，曾对神庙进行过部分修复，但已无法恢复原貌，现仅存一座石柱林立的外壳。近年起，新的修复工程

已经在开展中，但是是否应该将神庙修复到焕然一新，也颇具争议。

优雅轻盈的厄瑞克提翁神庙位于帕提农神庙的侧后。这是一座异常优美的爱奥尼亚式神殿，建于公元前421—公元前406年，是整个卫城重建计划中最后完成的重要建筑。这座建于悬崖边缘的石殿因其形体复杂和精致完美而著称于世，因为选址在神迹地，不得不迁就地形进行异常复杂的空间设计。它的东立面由6根纤细的爱奥尼亚柱构成入口柱廊，里面也是一个雅典娜神殿。西面由于地基低，在4.8米高的墙基上设置科林斯立面，而门户开在北面，其中有两间内室，分别祭祀波塞冬和雅典于厄瑞克西阿斯(Erechtheus)，之前共有一个前室，里面是创建雅典城邦的先贤之墓。南立面的西端另有一个小型柱廊向外突出，这就是著名的少女门廊(Carvantes)，其中别出心裁地用六尊2.1米高的少女雕像作为承重柱，她们束胸长裙，亭亭玉立，乃是全庙最引人注目的所在，为神殿中的雅典娜像应是所有少女像的蓝本。雕像全部面南，在身后纯白色大理石墙面的衬托下，格外清爽悦目。由于少女头部支撑沉重的殿顶，所以颈部不能太细，设计者在少女颈部垂下秀发，使其增强



厄瑞克提翁神庙少女柱

承重力而不影响美观，同时用精致的花簪置于头顶，作为柱头或者柱檐。效果加以综合，令她们虽然在负重中而动态神情依然轻松自如。各个细部的装饰性雕刻精致华丽，但是并不着色，素朴清秀。现在六尊少女像中有一些已移至博物馆，而用复制品代替。总体上神庙虽屡遭兵毁，已远失原貌。庙内文物也已散失殆尽。



图 1-1-1 雅典的帕特农神庙



图 1-1-2 帕特农神庙的柱头

三、希腊神庙柱式 (Ionic) —— 爱奥尼亚柱式 (Ionic)

爱奥尼亚柱式是希腊神庙柱式中的一种，其特点是柱头呈涡卷形，柱身有凹槽。这种柱式在古希腊神庙中广泛使用，尤其是在爱奥尼亚神庙中。爱奥尼亚柱式的柱头由两个涡卷组成，柱身有24条凹槽。这种柱式在古希腊神庙中广泛使用，尤其是在爱奥尼亚神庙中。爱奥尼亚柱式的柱头由两个涡卷组成，柱身有24条凹槽。这种柱式在古希腊神庙中广泛使用，尤其是在爱奥尼亚神庙中。



图 1-1-1

等亦减小，是爱奥尼亚柱式的孪生姐妹，大小不同。

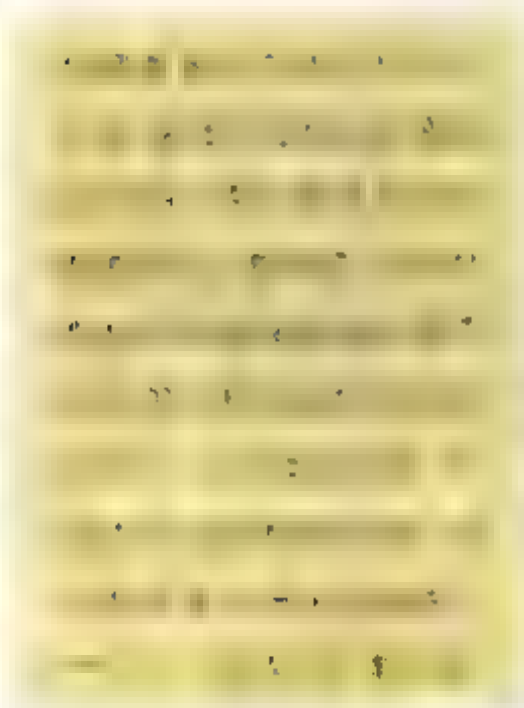
古希腊人将美的追求也反映到建筑艺术中，追求比例

与和谐，爱奥尼亚柱式，装饰性强，倾向于装饰性，而爱

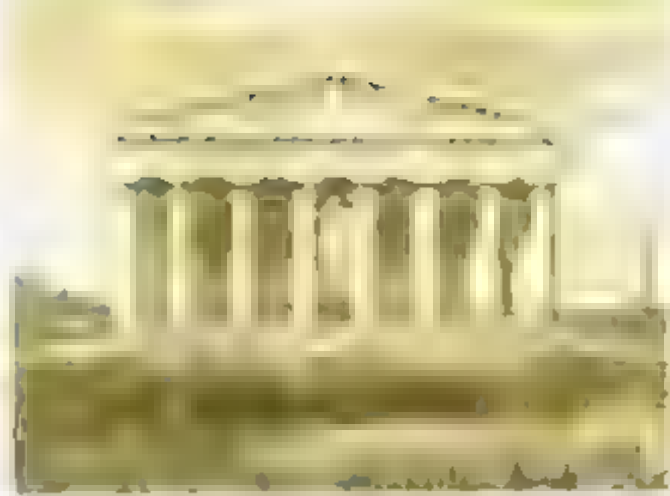
小巧玲珑的胜利女神庙位于山门附近南侧同西突出的悬崖上，颇有凌云欲飞之势。它建于公元前449—公元前421年，台基长8.15米，宽5.38米。前后各由四根柱子支撑的柱廊雕饰细腻，极尽堂皇之美，柱子比例相对比较粗，虽主要采用爱奥尼亚柱式，但也能看到有些倾向陶立克柱式，这显然是为了配合这里的凯歌主题，是居住在雅典的多利安人与爱奥尼亚人文化融合的结晶。在檐壁上，东面的题材是诸神在欢战，其他一面则是希波战争的场景。在神庙的西端，有一间房子安排给雅典娜的处女祭司，因而被称为“童贞女之室”。



图 1-1-2



卫城是城邦宗教和文化生活的中心。从公元前566年开始，每四年举行一次泛雅典娜节，以盛大的祭祀仪式纪念雅典娜的生辰。节日中有热闹非凡的朝圣游



泛雅典娜节

行，游行队伍先在山下的中心广场集中，之后列队围绕卫城一周，瞻仰峭壁上面悬挂的历次战争的战利品和描绘战争场面的浮雕，此后经过山门，迤迤登山，经过帕

提农神庙和厄瑞克提翁神庙之间，来到帕提农神庙东边的露天祭坛，点火献祭，歌舞狂欢。神庙虽然庄严富丽，但是参拜人众却是不允许窥其内部景观的，其内殿只有专职祭司执事可以进入。献祭过程中，由祭司在庙内操作，人众都在广场上屏息等待。正因为神庙内部不是提供给观众的，所以装潢、陈设都非常简单，反过来因为参拜活动都是在室外进行，艺术家造型上的用心都投注在神庙的外部，特别是在柱式的经营和雕刻的布置上。虽然外墙上当时也可能有一定数量的绘画并列，但是在成就和地位上还远远无法与建筑和雕塑相提并论。

从整体上看，所谓“希腊风建筑”或“希腊式古典建筑”在现代建筑中的回响，或者说留下的最有代表性的艺术语言符号，主要有两个：其一就是充满了尊贵和张力的由扁形立柱组成的不同柱式的柱廊，另一个就是极富崇高感和纪念性的正立面顶部的

三角形山墙。两者加以结合后，一般适用于需要营造庄严肃穆氛围的公共机构建筑，如议会、法院、学院等功能建筑的中央立面，总能轻易达到纯净而超越性的美学效果，象征法统和权威，表现高度权力。在近代西方建筑中这样的例子比比皆是。



第五节

三位一体

如果人们从技术的角度来看古希腊宗教建筑的发展的话，将注意到，古希腊神庙最早的庙殿本身是木造或泥造的，建造形式则依然遵循最单纯最传统的木柱—木枋—木枋梁—木柱，即“墙—台—地基”模式，像拱托起坡形屋顶。简单地从结构学角度来看，当时的木制庙殿和实在的庙宇（如牧场小屋以及田园上最常見的茅草屋舍）是没有什么区别的。而这种形式是唯一的，到了几乎普世共通的建筑理念，在西方艺术史家那里则将其形容为“原始革命”（原始，即“原始”）并认为其来源于原始人在树林中见到互相支撑着不便的侧旁树木。其设计覆盖了屋顶可以掩蔽人和面与得到天空的灵感。由于木材易朽，当年在木造庙殿都已经无存于世了。后来，建材由木料、石块进行采用石从石直至改为大理石建筑，建筑仍依然保留着木料时代的工艺和形式的惯性。所以世相沿袭度上保持有“式样”（形式）来，诸如长方形等形、圆形柱体、半圆和入字形屋顶等。这就是神庙造型的规律。神庙与“原始革命”理念的高殿不同在于石料式超越功能性而着重象征化。相反，则将墙体功能加以弱化并有意地掩蔽。

除了雄伟的神庙之外，古希腊人还修建了许多颇具规模的公共建筑，其中最主要的两种类型就是剧场和体育场。这其二者容易理解，除了以学习军事和体育为主外，观看戏剧表演也是自身精神生活的重要组成部分。古希腊人将剧场使身体健全。几乎已构成古希腊人以追求生活幸福为要务的户外活动生活的全部。

古希腊剧场起源很早，基本造型好像是将一个埋在地里的圆盆加以对剖的一半。建筑师总是将剧场巧妙地利用地形，坡地地势托出而建，呈半月形的石砌观众席逐排升高，其间贯穿有放射形的出入通道。表演区是山下位于圆心位置的一块半圆形平地，其后有供化妆、更换假面具及存放道具用



古希腊剧场建筑（西塞罗剧场）



雅典的酒神剧场

的帐幕或者建筑物。剧场不仅是娱乐场所，也是供全城自由民集会的地方，因此往往规模巨大。

雅典卫城南面的城墙脚下就有两个古希腊时期著名的剧场：酒神剧场（Theatre of Dionysos）和希罗得斯·阿蒂库斯大剧场（Theatre of Herodes Atticus）。约公元前6世纪时，酒神崇拜被引进了雅典，为

了供奉这位醉酣欢乐之神，古希腊人便建造了酒神庙及酒神剧场。原场于约公元前330年落成，当时可以容纳约1.7万人，是雅典城中最大剧场。剧场分为后台、舞台和观众席三部分，今天人们仍可看到半圆形的舞台和由大理石砌成的几处图案，以及由大理石砌成的有顶和看台的残迹。

希腊的戏剧表演是在崇拜酒神狄俄尼索斯的活动中成长发展起来的。人们先是不断强化着崇拜酒神的祭祀的表演性，进而渐渐地创作出意义深远的喜剧和令人捧腹大笑的喜剧。这种文艺只有在公元前5世纪拥有公民社会的雅典才能发展起来，在其他地方原是不可想像的。观看戏剧尤其是喜剧是一件很严肃的事情，属于高尚的精神生活而不是可有可无的消遣，新剧的上演且是国选举这样的大事，观众认真地思考和热情地讨论，将演员的剧作家推上荣誉的顶峰。雅典城每逢宗教节日便由国家出钱上演剧本，并招出公民集体观看，此时贵族和平民聚集的剧场就成了重要的社交场所。在此演出下，一时间便集中涌现出了大喜剧家如埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯，最杰出的喜剧家则是阿里斯托芬，他们创作的剧目至今仍是经常被搬演的经典。

在酒神剧场的西侧是希罗得斯·阿蒂库斯大剧场，其建筑年代比酒神剧场略晚，但维护得非常好。其看台全靠由白色大理石砌成，后面是一道低矮的围墙，舞台也呈半圆形。舞台后的幕墙及后台部分是罗马时期的建筑，上下数层，全排上窗颇有罗马斗兽场的风味，虽经千年风雨仍基本保存完好。直至今日该剧院仍被使用着，不时上演话剧和音乐会，今古交辉，成为极风雅的场所。希腊的剧场建筑形式，在罗马时期使用，并发展为了大角斗场那类的巨制。

神庙群加上剧场和体育场，功能性清晰的城市公共建设格局已经初具雏形。但是在雅典，由于年代跨度和地理条件的原因，这三类建筑的布置显得随机而松散，作为城市结构核心的特性从而不易被捕捉到。相比之下，小城德尔非（Delphi）的这种特点就尤为明显了。



图 2-1-1 德尔非神庙遗址

德尔非是位于希腊西北方约 260 公里的群山之中，坐落美丽的圣域，它依山而建，背山是神圣的帕那索斯山，山麓是迷人的科林斯海湾，俯瞰大海，远眺群山，满目胜景。它和西西里岛上的埃特那火山、意大利的维苏威火山一样，都是希腊人心中最神圣的火山，传说古时宙斯曾为了解船夫奥德赛从世界两极各放一只老鹰，如果老鹰在火山口附近盘旋，就表示那里就是世界中心，至今我们仍能在山上看到因为肌肉“抽搐”而落下的被称为世界肚脐的宙斯大理石纪念物。如今这里修建了德尔菲神庙，著名的阿波罗神庙（Temple of Apollo），此地也是埃及全希腊的圣域。

德尔非最重要的古希腊建筑当然是阿波罗神庙（Apollon temple），它主要由波多利昂（波多利昂剧场，Theatre of Delphi）和竞技场（Stadium）组成。在希腊的阿波罗神庙中最为著名，虽然它经过六次重建，如今已各得其一，难以窥见其全貌。最后一次建设是在约公元前 4 世纪中叶，是采用希腊克拉西神庙形式的神庙，形式和帕提农神庙差不多，只是略小一些。宽 24 米，长 60 米，庙前有 6 根立柱，庙后有 4 根，庙前庙后是 4 根立柱，6 根圆柱，但是其比例有力而厚实仍然令人印象深刻。古希腊神庙是古希腊人等重大项目，古希腊人都要来这里向大神祈祷，古希腊人还有信仰人字牌入主圣域，生而自伸表中，若永不熄灭火，圣火一直传到希腊半岛的奥林匹亚圣域中，至少燃火路有自火祭司作指示，所以一个祭司队长一人负责解释阿波罗神的信仰，对将来整个事件的发展往往有着重要影响，比如希腊历史学家希罗多德等等。由此，我们可以看到，古希腊人心中

神庙前面山上就是剧场，剧场是古希腊剧场，也是半圆形格局，还有 3 排土



图 1-1-1 德尔菲竞技场

席，可容纳约 5000 人。剧场建于公元前 4 世纪或公元前 3 世纪，目前看到的比较完好的状态实际是罗马人后来修缮的结果。在这里每四年举行一次盛大的祭神活动 (pythischen spiele)，同时也常在这里举办音乐、诗歌及戏剧的竞赛。这一剧场如此贴近阿波罗神庙，其头也是非常贴切的，因为阿波罗正是主持音乐和诗歌之神。

从剧场继续上行，穿过一片小树林就来到了德尔菲的竞技场。竞技场初建于公元前 5 世纪，改建于公元 2 世纪，也是经过了罗马人的整饬。竞技场呈细长的长方形，长向一端呈圆形，场中有两条平行的、各长 178 米的跑道，跑道两侧是石制的看台，看台与看台之间距离很近，这和现代的奥林匹克体育场的形制有很大不同。石制的看台至今仍保存基本完好，每逢神祭活动时都会在这里同期举行竞技比赛。

这一建筑群首先在形式上进行了活泼的并列：长方形、半圆形和一端带有半圆的细长方形三种几何体类型依次铺开，对比中富于变化，尤其重要的是找到了各自最贴切的建筑类型，其次又在性质功能上完成了多维的组合，涵盖了宗教、文艺、体育一个领域，组合为一个多元化的有机城市空间，具体而凝练地体现了古希腊文化的精神内核和古希腊城市的机能结构。神庙、剧场和体育场，这样一种功能和形态上的一位一体，成就了希腊化城市建设思想的典型格局，而德尔菲以其空间布局上的高效和浓缩成为了这种城市规划理论的最佳典范。

希波战争之后，随着雅典不断向外扩张影响力，斯巴达开始感到恐惧。当外患不再迫切的时候，脆弱的民族统一战线旋即崩溃。于是安享了仅仅不到二十年的和平之后，公元前 431 年内战烽火又起，史称伯罗奔尼撒战争，参战双方就是山雄奔一虎的雅典和斯巴达。战争连绵数十年之久，其间雅典因遭受严重的瘟疫打击，损失近一半人口，执政官伯里克利本人也染病罹难。雅典于是国力大减，此后又经历了一系列的军事失利，盟邦纷纷叛离，公元前 404 年在斯巴达的围困下，雅典人难

耐饥饿，只好宣布投降。战后雅典仅保留了一个普通城邦的地位，舰队和盟友统统丧失，民主政治也不能保全。

这场毁灭性的消耗战争使整个希腊世界陷入民穷财尽的困境。斯巴达虽然得胜，但是由于其专横跋扈的政策，带来更多的无休止纷争，各城邦陷入不断变换的联盟和小规模战争的混



乱之中。从混乱中解脱的契机只能再次来自于外部，而这次登上历史舞台的是来自希腊北部山区的马其顿人。公元前338年，马其顿国王腓力二世在希腊中部的喀罗尼亚大败希腊联军，随即剥夺了各城邦的大部分自治权，并决定东征波斯，至此马其顿对希腊的征服已经基本实现。腓力二世于公元前336年突然遇刺身亡，他的儿子继承了他的未竟事业。这就是威震天下的亚历山大大帝（Alexander the Great）。至此，希腊的古典时代告一段落，而所谓泛希腊化时代便揭开了帷幕。

亚历山大大帝是马其顿国王腓力二世的儿子，他从小就在父亲的教导下长大，继承了父亲的雄才大略。公元前336年，腓力二世遇刺身亡，年仅20岁的亚历山大继承了王位。他首先巩固了国内的统治，然后开始东征。公元前334年，他率军渡过达达尼尔海峡，进入波斯帝国。在格拉尼库斯河战役中，他大败波斯军队，打开了波斯帝国的门户。随后，他继续东进，在伊苏斯战役和高加梅拉战役中，他再次大败波斯军队，最终征服了整个波斯帝国。亚历山大的东征不仅扩大了马其顿的版图，也促进了东西方文化的交流。他所建立的帝国，为后来的罗马帝国奠定了基础。

欲望夹缝



—— 古罗马，天堂与地狱并陈的人间

挥别希腊辉煌日光下的黄金时代，难免怅然，然而荣衰兴替的无常演绎中毕竟仍有常则。其中的无限感慨辛酸，流连企盼，具体而微者，作为有心人的读者在刚刚揭过了适前一页时也许已然有所体会

历史好像是乘船漂流，一路上虽然河流在逐渐扩展湍急，两岸的风物也在不断更替，但是一方面，参与的主体没有发生质的变化，乘客始终是人类本身，另一方面，动态中的客体也没有变换，当初和我们一同启程的上流河水实际上仍一直在伴随着我们，河水就是文化和文明。全部的文化素材其实都忠实地追随我们匆匆前行，虽然大多数处于我们肉眼所不及的河床深处，但正是由于它们的共同存在才造就了巨大的发展动能。最后，主客体之间的介质也还是那一个。它将我们托在文明的洪流之上载浮载沉的同时，又保护我们不至于被摧毁吞噬；虽然长久的磨蚀已使其面貌沧桑敝旧，但是要到达光明的彼岸，总归还是要指望它的坚实。这条旧船就是人性。历史就是以上三部分元素共同参与的运动发展的总和，我们从小读过的那无数涉及古老事物的文字其实都算不得是历史，仅仅是对历史从不问角度的片段记述罢了。

有鉴于此，我们希望不再去重复从前那些对历史的记述，更不希望落到去重复对记述的记述。我们所尝试的，是尽可能地还原当时的乘客和舟船在到达了某一河段时刻的总体原初面貌，这面貌不应是断裂的，也不应是健忘的，即使这一尝试事实上还远远无法达到完美还原的目标，但至少无愧地加以努力就是了。

眼下我们看到，这条船正漂浮在台伯河上，河边是起伏的小山，河岸是泥泞的沼泽，不过旋踵之间，此间将崛起为一个永恒之城。

第一节

七丘帝国

从古希腊世界向如今要着笔的古罗马世界的过渡中，散着一个泛希腊化时代，而古罗马的发生成长本身正是这一时代动向中的一部分。我们也许还记得罗马文人维吉尔是如何用史诗来和古希腊英雄们攀亲的吧，如果他当初能意识到这种文化血

脉的萌存在正话。本书应该在诗意的历史中直抒胸臆。

古罗马人是古希腊人最有出息的学生。西方古典文化的符号和形式系统在希腊衰落之后，之所以没有走向自我，是因为罗马人随即继承，他们希腊老师的风采，成为地中海文化重心的新代言人。他们不仅将希腊文化的内涵和形式发扬光大，而且更重要的是各个领域都完成了相当幅度的伸展。这是古典文化略加修饰之后达到的新高潮，一般也就将古希腊和古罗马时期总称为“古典时期”。

罗马人不仅学习了希腊人的哲学典籍，借鉴文学戏剧风格，模仿建筑艺术样式，甚至将希腊的神谱照搬过来，改头换面为我所用。罗马人神龛上的天神朱庇特相当于希腊的宙斯，他的妻子天后朱诺对应赫拉，海神尼普东等同波塞冬，冥神普鲁同等同于哈迪斯，爱神维纳斯就是阿佛罗狄忒，酒神巴库斯是狄俄尼索斯，火神伏尔干是赫淮斯托斯，月神狄安娜是阿耳忒弥斯，神使墨丘利是赫耳墨斯，战神马尔斯即阿瑞斯，小爱神丘比特即希腊的厄洛斯，等等，另外太阳神阿波罗和文艺女神缪斯甚至被原汁原味地请了过来。总体上讲，因为罗马人偏重艺术的实用性，不刻意追求独创性和浪漫精神，所以他们在艺术产品，除手工建筑的设计和绘画塑像的写实性等方面，有所突破外，更多的还是对希腊艺术直接引用和继承。

考虑到这种继承性的特点，这一章的叙述就不打算采用上一章那样大体按照时间推进介绍的线索，以避免重复对希腊风格。叙述同时由于古罗马建筑艺术基本集中于帝国时期，所以就首先简要地介绍一下罗马国家的兴起、成长过程，然后再伴随着帝国时代的风物逐一将有代表性的建筑展现于读者眼前。

古罗马人的始祖是拉丁人。拉丁人和希腊的多利亚人和爱利亚人一样属于印欧

诸多种族，他们以游牧方式从北部迁徙入意大利半岛后，在中部拉丁姆地区（Latium）和台伯河（Tiber）流域居留繁衍。当时他们的北方是埃特鲁斯坎人在山区里面据险而建的高城部落，南方是希腊人的殖民海港城邦如塔伦图（Taranto）和那不勒斯，这两者的文明程度都远胜岛上拉丁族，但是谁又能想到，生存在这两强夹缝中的弱小蒙昧部落将来反而会演化成为可怕的征服者呢？征服并不仅仅体现在政治和军事领域，甚至在文化上也实现了吞并，拉丁族的语言在包融了埃特鲁里亚、希腊、高卢等语言因素之后，形成了简练有力、语法严谨的拉丁语。而随着帝国的扩张，拉丁语成为古典西方世界里与希腊语分庭抗礼的通用语，尤其是西方各省的官方语言，所以成为了古代历史文献的主要载体，并且，现代意大利语、法语、西班牙语和葡萄牙语等拉丁语种都是滥觞于此的。

约公元前754年前后，罗马城在台伯河东岸七座小山上以村落的形式出现在地平线上。在后世的诸神互动中，建城更成为了传奇，而维吉尔的史诗也正是以其为蓝本。据说特洛伊朝马埃涅阿斯逃难来到意大利，在他的母亲爱神维纳斯的庇护下迎娶了当地国王的女儿。他的后代建立了一座阿尔巴龙塞城，传承到名叫努米托的国王时不幸被其弟阿穆留斯篡位。阿穆留斯为了防止出现新的继承人，逼他的侄女西尔维娅做了女祭司，以此杜绝其恋爱。但不留神却被战神马尔斯钻了空子，生了一对双胞胎罗穆路斯和瑞穆斯（Romulus and Remus）。阿穆留斯大怒，将婴儿放入篮子丢入台伯河火口。不料这两个孩子有如神助，居然能像当年摩西及唐僧一样漂出十人，并被一只母狼收容哺育。后来这对狼孩又被牧羊人发现并抚养，长大成人后勇猛过人，攻破阿尔巴龙塞城杀死仇人，救出外祖父使其复位。此后他们返回了自己成长的台伯河边，创建自己的城市。罗穆路斯围着山丘掘出一道土沟，然



以庄重一装，若有侵犯城池神圣疆界者，格杀勿论”。罗马人的道德观念，认为男人，当着兄长的血踏上了王位。为了维护誓言的无上效力，罗穆路斯“吐出来”了兄弟的性命。这样一来竞争者被清除，罗穆路斯成为此地毋庸置疑的国王，城市也以他的名字来命名——罗马（Roma）。在一个象征性很强的故事里，野心和野心战胜了道德，政权忽略了人性，揭示了罗马文明尽管曾全力以赴去希腊，然而它竟与共有根本区别——罗马人由极度冷静的务实理性和志存高远的大国理想中发展出了功利主义。也正是这种功利主义，令他们能够经受住一系列的挫折而维持安泰无恙。

此后罗马进入所谓的王政时期，最初的五位王都是埃特鲁斯坎人，包括罗穆路斯本人。所以古罗马的史学家们这样解释，罗穆路斯和埃特鲁斯坎人是流落到意大利拉丁人领地的埃特鲁斯坎人。他们统治了当地的城市王权，建立了罗马城，罗马王为第一位王。所谓拉丁人建立的城就是他们的埃特鲁斯坎母邦。该时期先后有七个王在位，前四个因为出身农民而被称为农民王，后三个是所谓的商人王。当时的政体分为三部分：由市民大会选举产生的国王，由100名部落酋长老组成的元老院以及由全体罗马市民组成的市民大会，后两者行使顾问权、立法权、决断权，对王权进行约束，所以它并非典型意义上的君主制，而更接近希腊式的民主制。

末期，当最后一个国王即所谓的“傲慢王”塔克文不满君权有之无实形式时，罗马人实现全面反抗，遭遇到了市民的强烈反抗。“傲慢王”于公元前509年被放逐，罗马进入共和时期。共和制政体中保留了元老院和市民大会，同时以两个由市民大会选举出的执政官取代国王。这个职位的任期只有一年，对终身制和取逐废除了独裁的势头。共和体制此后进行了不断完善，陆续增设了如维护市民权益的保民官等其他职位，危急情况下还多次选举独裁人，以保障行政效率的初期独裁官。

罗马民众对异族国王的垂涎和对国制的重塑，可以理解为政府上层的埃特鲁斯坎文化和拉丁文化自信心的塑造。此后罗马迅速走上了扩张道路，很快就通过主导与其他拉丁王城组成的“拉丁同盟”将势力从亚平宁山脉到第勒尼安海口的整个意大利半岛。罗马人没有丰富即女，拉丁人没有巴西，而那些破碎重叠的部落和地理环境，他们的下一个目标就是统一整个意大利半岛。

公元前272年，被拖垮了的希腊埃特鲁斯坎人，标志着希腊势力对意大利半岛的统治，罗马人现在正阶段性的目标，罗马人又投入了约一百年的战争。罗马的成法主要

生 布達戰爭——得名于解尼差人的拉丁名称
布盧克斯 (Blucius) 布達本基國就是佛尼加人的
殖民地。該國事是坐落地中海西部與黑海上之間
國。擁有本國最大的海軍。實力地達非洲西北部
亞非利加南部，撒丁，科西嘉和西西里島西部。當羅
馬人不堪滿屋三陸地領域而打算必招兵收印，兩
通間的衝突便紛不可免。

第一次世界大战(公元前264—前241)中，罗马人并不避所，毅然将主战场选择在了解人擅长的水面上，他们在先战中频繁运用迅速设防，并在战船上部署了开口的弓箭手，钉住敌船以摧毁士兵，发挥自身陆战优势，以甲板上的战斗取胜，而意大利的战舰则因水战生手而败之地，于是失去了制海权和西西里岛。第二次布匿战争(公元前218—前201)中，当康天才没信战

在色萨利阿尔卑斯山，入侵意大利，无人能保其
 境。一度令罗马惊慌失措，然而罗马帝国的军队
 终究还是不能在与帕提亚帝国决战。无力发动战
 役，罗马军队元气之后应用诱敌之计，假意
 反汉化非迦太基城。汉军被只露退却地理，仓促之
 下终遭失败，罗马又一次重挫了对手，公元前201
 年迦太基被迫签订停战和约，领土、经济和政治均
 被严重削弱，汉尼拔被迫停止作战。撤兵回后，第
 三次布匿战争（公元前149—前146）再一次爆发。

罗马皇帝的惊涛下安。为了永著巨影而再次兴兵
并断绝。以确保不致再有阻碍于此声起。"
但侯人口则尽聚云舍他乡为奴，迎太早出高于港

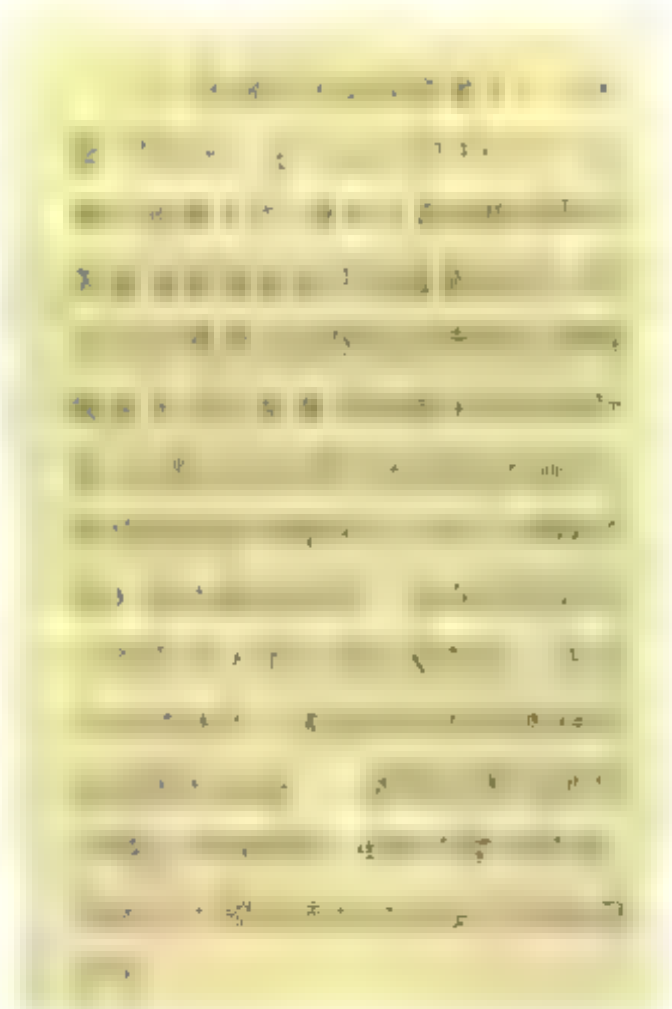
依靠两个法宝，其一是宽容而开明的政治战略。罗马人对盟友不横征暴敛，对被征服者不赶尽杀绝，广开胸怀，给所有愿意入盟的人以平等的罗马公民待遇。而公民权则意味着来自罗马的强有力的安全保障承诺。这一政策保证了盟友的向心力和忠诚，后来帮助罗马渡过了在汉尼拔（Hannibal）的铁骑面前丢盔弃甲的危急时刻。其二是新颖高明的军团战术。军队被分解为百人单位的支队，再各由30个支队组成军团，每个支队自成体系，共同进退，再演练各队之间的配合，形成阵法。阵脚移动灵活，后列队伍随时换上替换疲惫士兵，这一点颇像我国古代用兵的风格。军团侧翼还配有机动性强的骑兵保护，及时增援，呈现了混编军团的格局。

罗马的征服史并非一帆风顺。公元前390年就被呼啸而来的北方高卢人突袭，罗马城陷落竟达七个月之久，几乎亡国，最后落到用黄金将城市赎回的窘境。当罗马以地区强国的身份参与地中海区域的政治角力时，即刻面临更残酷的考验。公元前264—公元前146年，罗马和迦太基共进行了三次布匿战争，书写了战争史上荡气回肠的篇章。

大获全胜的捷报令罗马人在凯旋和欢从中平头若狂，军队凯旋礼上展示的战利品和无数奴隶令他们欲罢难堪。开疆拓土提供的无限机会和惊人财富更叫野心家们跃跃欲试。罗马基在成为地中海头号强国的同时，化身为穷兵黠武、侵略成性的国度。大掠迦太基后，他们战马不停蹄一路向东，吞并了亚历山大帝国遗留下来的马其顿王国和塞琉古王朝的叙利亚，最后于公元前30年征服了托勒密王朝的埃及。至此，罗马接管了东方几乎全部希腊化国家。与此同时，伟大的尤里乌斯·恺撒（Julius Caesar）完成了武功标榜的西征，平定了相当于现在法国地区的整个高卢，并且将罗马的影响力扩张到日耳曼地区及不列颠岛。

在对巴比伦和地中海东岸的希腊文化中心地带的征服中，罗马人和高度发展的希腊文明发生了直接交往，并从那些作为人质和奴隶而被带到罗马的风度翩翩的聪颖希腊人身上一窥略到一个全新的精神和世界。从此，很多大开的罗马士女社会效法希腊蔚然成风，或是延聘希腊人做洋家教，或是送了弟弟去雅典或罗马乌尔班学校去学哲学。能够如此虚心地向败军之国托教习字，罗马人宽广的胸怀和眼界的的确值得击节叹赏。罗马文学始终追随希腊文学的步点，以致无法将前者逾越。希腊风格对罗马城市外观的影响至深，各种柱式都得到了认真继承和贯彻，作为主要装饰品的雕塑也按照希腊经典作品一丝不苟地加以仿制，以至于当大多数希腊原作湮灭不传的时候，如今只能从罗马复制品中窥见最初的风采，正如著名的米隆的《掷铁饼者》雕像。此外，作为贪婪的学习者的罗马人同时也是不畏艰险的传播者，随着军队的推进和殖民城市的扩散，他们已将古典文化带给了高卢人、日耳曼人、不列颠人和伊比利亚人。

扩张和掠夺的狂热伴随着的是风气的



转变。早先源于农耕传统的节俭勤勉风习被弃之蔽隅，取而代之的奢侈炫耀的时尚鼓动着贪欲升温 and 道德沦丧；早期共和国宽容大度的风貌亦不复可见，在新的边疆行省里面，总督和官员横征暴敛，为所欲为。在大田庄上迅速暴富的同时，大批农民因破产而流离失所，只有去当雇佣兵搏命战场，或者流落城市街头与乞丐一较奢为伍，时人曾对此形零地加以评述：“罗马已成了这样一个城市，在那里，情妇的价格高于耕地，一盆腌鱼的价格高于耕地人。”生活在社会底层的奴隶们多数过的更是难以想像的悲惨生活，他们整日戴着枷锁镣铐在恶劣环境里从事最繁重的劳动，全无尊严的他们仅仅被看作“会说话的工具”，等到被榨尽了血汗无法劳作之后就被残忍抛弃听任死亡，毫无希望的生活却还要被其后代们生生世世延续下去。灭绝人性的恶政积累了巨大的矛盾应力，零星不断的奴隶暴动终于由公元前73年的斯巴达克大起义完成了总爆发，迅猛之势一度撼动了罗马国家大厦。不过最后奴隶们仍然未能扭转自己的命运，斯巴达克阵亡，通向罗马的大道两旁竖立的蜿蜒无尽的十字架钉满了其追随者的尸体。

在日益错综复杂的社会矛盾下，原有的城邦共和制已经无法在广大疆域中维持政治稳定，大局呼唤强力人物以独裁手段加以平靖。最佳的候选人物当属那些因征服战争而赢得无限荣誉和权势的军事将领。在他们实现无限权力道路上的障碍，除

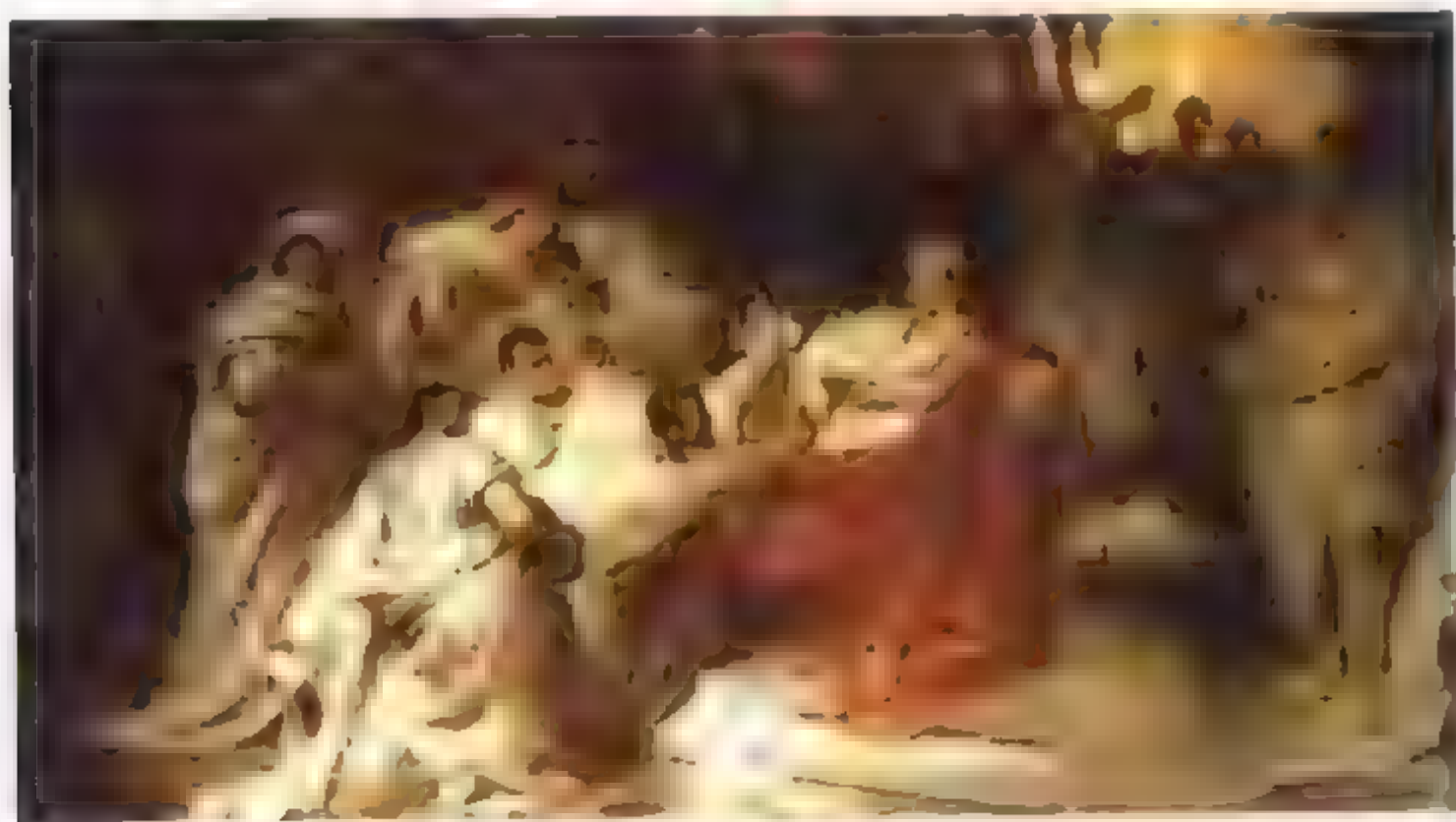


图 1-15

作为直接竞争者的其他将领外，就是唠叨不休的元老院了。等到雄才大略的凯撒通过征战高卢实现“显赫威望并且掌握了最强大的军队之后，看到排除障碍的时机已然成熟，公元前49年他挥师返回意大利，击败元老院的军队并进军罗马，成为国家的唯一主宰。恺撒踌躇满志地玩弄着手中的权柄，还没有想好如何去享用胜利果实，却于公元前44年被共和派谋杀于元老院阶前。

恺撒死后，罗马陷入权力争夺的混乱，其中两派主要力量分别是他的养子屋大维（Octavia）和他的副手马克·安东尼。公元前30年，屋大维击败安东尼及其情妇埃及艳后克莉奥佩特拉（Cleopatra），从此独揽朝纲。元老院加他以奥古斯都（Augustus，意即神圣）的尊号，后来又被人众呼为恺撒，于是他已成为事实上的第一任皇帝，而此后他的继承人都被敬称为恺撒，这就成为了罗马式的皇帝称号。至此，罗马历史进入帝国时期。

第二节

永恒之城

罗马这个概念有着惊人的内涵层次，这要归咎于罗马国和罗马城之间的特殊微妙关系。罗马国家最初即等同于罗马一城，即便是后来疆界远达天涯之后，国家所轄的万城都敌不过这一城的光芒，而国家最终的败亡也是以这一城的倾圮为标志的。所以可以说，罗马城的兴废荣辱浓缩了罗马国家的沧桑历程，罗马国的历史相当程度上也就是罗马城的历史。罗马城宽容开放，包纳百川，当年帝国从达官贵人到贩夫走卒，从中央官员到戍边士兵，都会骄傲而坦然地说，“我是罗马人。”一时我们却难以设想唐朝西域京州的赶驼人会自称为长安人，正如波旁王朝时期的法国科西嘉的乡村牧师不会自称为巴黎人一样，这就是罗马与世界其他都市的区别所在，大概也就是为什么被称为永恒之城的原因吧。

罗马城在几乎整个罗马史中都是国家的政治、经济、文化中心。这里聚集了全部最高管理机构、吸纳了来自全国的财政资源，加之每次战役获胜之后都要在罗马的中央广场举行盛大的凯旋礼，陈列掠夺的奇珍异宝、珍禽异兽和奴隶俘虏，而這些货物、珍宝和兵力大都留在了罗马，成为近代大型公共工程有力的社会资源保障。

罗马建立在七座小山丘上，由北向南分别为克瑞那尔山(Quirinal)、威米那尔山(Viminal)、埃斯奎尔山(Esquilina)、卡匹托尔山(Capitoline)、帕拉丁山(Palatine)、采里安山(Caelian)、阿文提娜山(Aventine)。罗马建城的选址其实令人费解：山顶虽可居高临下，但是七座小山都不算险峻，最高的帕拉丁山也只有海拔50米，基本上无险可守；另一方面小山虽不高，但是凑在一起却使得地形起伏，甚少可以方便建设的平地，台伯河虽然有航运之便，理论上也提供了近便的出海口，但是它并非宽阔通畅的大河，每年的汛期又留下了大片的沼泽地。从工程学角度来说，罗马实在不是一块风水宝地，但是自然困难令罗马人没有懒在城墙里面守御的安闲机会，反而在形势所迫之下勇敢地走出去，以攻为守，到更广大的空间去实现自己的未来。如此看来，罗马城本身的局限倒是为其提供了发展的契机。正所谓：生于忧患，死于安乐。

罗马的创造者罗穆路斯选择了山顶宽大的帕拉丁山为中心城址，而三面悬崖的卡匹托尔山则用来建神殿。当小丘上住满了人后，首位商人王塔克文纽斯(Tarquinius)主持修建了下水道系统，不仅排干了河边的沼泽地，同时也解决了日用污水的排泄，将罗马从百多年的恶臭中解放出来。由沼泽地改造的空地作为公共场所，为将来的竞技场和罗马广场(Forum Romanum)提供了场址。塔克文纽斯又重新规划了街区，将简陋的小泥房改建为有门窗和房檐的房屋，此外又在卡匹托尔山上修建了主神朱庇特的神殿，罗马于是初具都市雏形。第二个商人王塞尔维兴建了被后人称为“塞尔维城墙”的新城墙，将七小丘全都囊括在内，至今我们仍可看到其遗迹。屋大维掌权后，大兴土木，兴建了恺撒纪念堂、屋大维柱廊等公共建筑，除了修复大批神庙和剧场外，又在城里添置了许多水井和水池，提高了市民的生活质量。公元64年，罗马发生了延烧九日的大火，全城三分之二被毁，据说这是当时的暴君尼禄(Nero)为了得到兴建宫殿花园的场地而蓄意纵火导致的，事后他又以基督徒做替罪羊加以大肆迫害。而在观望惨烈火景的时候，他居然还兴致勃勃地弹琴高歌，真算是古典版的焚心以火了。不论此说是否信然，劫后人片的空地却令尼禄得以将市容全盘重新规划，街道被拓宽取直，两旁房屋都以正面临街并饰以柱廊，务求整饬美观，同时房屋之间加以区隔，利于防火。浴火重生后的罗马反而更加雄伟了。经过八百余年的建设，罗马城由一个数千人的村落跃升为人口超过百万，和当时汉朝的长安并列的世界最大的城市。

罗马广场

罗马城市生活的核心是帕拉丁山上的罗马广场。约公元前600年，广场的雏形出现在了山下被排干的沼泽上面，而这片沼泽最初是作为墓地使用的。公元前约525年，这里建立了王宫和市议院，周围随之出现了越来越多的政治、宗教和商业功能的建筑。进入共和时期后，广场上兴建了元老院和官讲坛（rostra），并成为举行重要政治集会和凯旋典礼的地方。在一系列新建神庙中，比较重要的是用作国家财富的农神庙（the Temple of Saturn）和狄欧斯库神庙（Dioskuren Temple）。从公元前4世纪晚期开始，广场上兴起了树立纪念雕像之风，多数用于对军事将领的嘉奖，此风延续了二百年，导致广场雕像满为患，拥挤不堪，而最终不得不进行移除清理。公元前2世纪这里出现了最早的巴西利卡会堂，例如阿伊米力阿会堂（the Basilica Aemilia）和国家档案馆（Tabularium）。

恺撒帝国时期，广场被一再扩建，首先增加的部分是为了纪念而命名的恺撒广场（Caesar Forum），此后继续添加了奥古斯都广场（Augustus Forum）、维斯帕西安广场（Vespasian Forum）、内瓦广场（Nerva Forum）和图拉真广场（Trajan Forum），这些扩建部分总称为皇帝广场（Kaiser Forum）。通过这些扩建，罗马广场的形式由开放式发展为闭合式。恺撒广场建于公元前46年，是共和时期行式向帝国时期样式的过渡作品，长170米，宽75米。长方形广场两侧围以柱廊，尽头为庞大的维纳斯神庙（the Temple of the Venus Genetrix）。因为恺撒的尤利乌斯

族自称为爱神维纳斯的后人，所以该庙就相当于他的祖庙祠堂，庙前矗立着恺撒青铜骑像。公元前2年建造的奥古斯都广场四周的由墙完成了广场的闭合体系，内部布置与恺撒广场相似，尽头用高台上的战神庙彰显屋大维的文治武功。公元107-113年，皇帝图拉真（Trajan）在广场北部兴建的图拉真广场是最壮观的，广场长300米、宽185米，正门在一直曲折的墙里面，其中各色大理石铺地，中央立着图拉真镀金青铜骑像，两手围合以柱廊，廊下各有一个巨大的半圆堂，另一端是乌皮亚会堂（Basilica Ulpia）。会堂后的大厅上耸立着高大的图拉真纪念柱，两侧为图书馆，后面的院子中是图拉真祭庙。整个广场内建筑鳞次栉比，开阖有致。此外在广场旁还设置了一个主要销售食品和日用品的市场区，红砖建造的半圆形多层楼阁中有

150多家店铺，热闹非凡。

自从屋大维为自己兴建纪念建筑之后，在广场上为自己树立纪念物便成为许多皇帝热衷的项目，到2世纪初的时候，其为显贵和神祇们新建了不下80处，例如皇后苏奥斯塔娜和皇帝安东尼·皮尤斯庙（the Temple of Faustina and Antoninus Pius）等等。公元后的头一个世纪中，广场经历多次火灾造访，其中最严重的一次分别发生于公元64年、公元191年和公元283年，许多被破坏的建筑因此不得不再重建，例如女神神庙（Temple of Vesta）灶神座的贞女居所和法庭（curia）等，从而使得整个广场上再也找不到年代早于公元191年的遗址了。此外，政治上鞭尸清算性质的事件也屡屡发生，前代统治者常常被仇家后代推倒改作其他用途。因

此多种因素使得广场几乎始终保持为一处热闹的土地，3世纪中期皇帝塞维鲁斯（Severus）为自己修建了雄伟的凯旋门（the Arch of Severus），至此，广场上基本上没有建筑空地了。尽管如此，后来还是见缝插针地在其间添加了一些纪念柱。罗马陷落之前，广场上最晚出现的大型建筑是4世纪末期的马克辛提尤斯会堂（the Basilica of Maxentius），而最后一座古典纪念建筑是公元608年东罗马皇帝佛卡斯（Phocas）的纪念柱。



圣狄奥尼修斯柱

总体上看，此间建筑

在公元191年，广场上的建筑被大火摧毁，许多被破坏的建筑因此不得不再重建，例如女神神庙（Temple of Vesta）灶神座的贞女居所和法庭（curia）等，从而使得整个广场上再也找不到年代早于公元191年的遗址了。此外，政治上鞭尸清算性质的事件也屡屡发生，前代统治者常常被仇家后代推倒改作其他用途。因此多种因素使得广场几乎始终保持为一处热闹的土地，3世纪中期皇帝塞维鲁斯（Severus）为自己修建了雄伟的凯旋门（the Arch of Severus），至此，广场上基本上没有建筑空地了。尽管如此，后来还是见缝插针地在其间添加了一些纪念柱。罗马陷落之前，广场上最晚出现的大型建筑是4世纪末期的马克辛提尤斯会堂（the Basilica of Maxentius），而最后一座古典纪念建筑是公元608年东罗马皇帝佛卡斯（Phocas）的纪念柱。

的主体风格是传统的希腊式柱廊,神龛和早期的巴西利卡会堂,此外还有纪念碑性质的祭坛、施洗池、纪念柱和纪念像。它们纷然杂陈一处,显得异常拥挤也缺乏协调布局,更谈不上体系。由于缺乏统一性,由于每一座单独建筑的雄伟体量利用集中的强烈纪念性,还是集成复合出宏大有力的美学效果,在白色大理石的衬映和金色雕像的装点交融下,仍然是一处壮丽到令人窒息的所在。

经历了410年和450年先后两次蛮族洗劫之后，罗马广场损失惨重，但更多是在器物方面。建筑主体得以保全。此后的基督教化过程中，广场上的许多神庙被改建为教堂，因此我们在遗址中难以清晰辨认出后来意大利的多曼式和巴洛克式风格的成分。9—12世纪之间，罗马陷入无政府状态，城市被许多彼此争斗不休的贵族派系分割占据。在此期间广场被反复波及，建筑被改作堡垒，空地变成了垃圾场和瓦砾堆。当教皇重新恢复城市控制权之后，广场并没有实质上被惠及，反之，残存的雕像和建材却被挪用去装点修建新的建筑去了，空旷的遗址上甚至开始有牛群自在徜徉。直到1788年人们才开始最初的发掘工作，但是由于缺乏专业，反而导致更多的破坏。而19世纪的考古工作才真正地进行了真正的抢救工作，运走厚达15米的积土层，重新揭开了罗马时代的真面目。如今的广场无可挽回地剩下了一片苍凉的残垣断壁，供全世界的访客凭吊唏嘘，其中的责任绝不能都推到5世纪无知莽撞的日耳曼人身上。广场的破坏残颓不是一人造成的，而是一千多年以来自然侵蚀和人为损害的双重结果。平心而论，意大利人自己是应该承担更多的责任的。现代的极端例子就是纳粹头子墨索里尼为效仿希特勒搞阅兵仪式，而于

战前修建的帝国大道 (Viader for Imperian)，这条宽阔笔直的街道不但将广场遗址从中分割为两半，更将皇帝广场中约6.4万平方米的面积掩盖其下。尽管考古界曾经热烈讨论是否应将其拆除还古迹以本来面目，但是现实生活中的交通需求已将此议无情否决。

◎ 大角斗场 ◎

罗马广场西南侧矗立着举世闻名的大角斗场 (Colosseum)，作为古罗马城遗址中最为气势宏伟的建筑，充满力度和威权的它已俨然是罗马城和全部辉煌罗马文明的骄傲象征。大角斗场工程耗时大约十年，前后却历经一朝，皇帝维斯帕西安 (Vespasian) 于公元72年启动工程，当时工地选择在前暴君尼禄穷奢极欲的空前巨人的宫殿“金殿” (Domus Aurea) 的花园中的人工湖上，算是新皇帝用来否定前朝暴政并安抚市民的一种姿态。大角斗场原名“Amphitheatrum Flavium”，但是因为旁边就是巨人的尼禄巨像 (Colossal figure of Nero)，所以始于中世纪才得到现在的名字，维斯帕西安的儿子提图斯皇帝 (Titus) 于公元80年完成了建筑的顶层，就在这一年他已经迫不及待地和尚未完工的剧场内进行了历时100天的庆祝和表演。提图斯的弟弟多米提安皇帝 (Domitian) 统治下的公元82年，工程始大功告成。当时城里共有不下三个角斗场，这是其中最大的一座，可以容纳超过5万的观众，截至19世纪，它一直是全世界最大的圆形剧场。

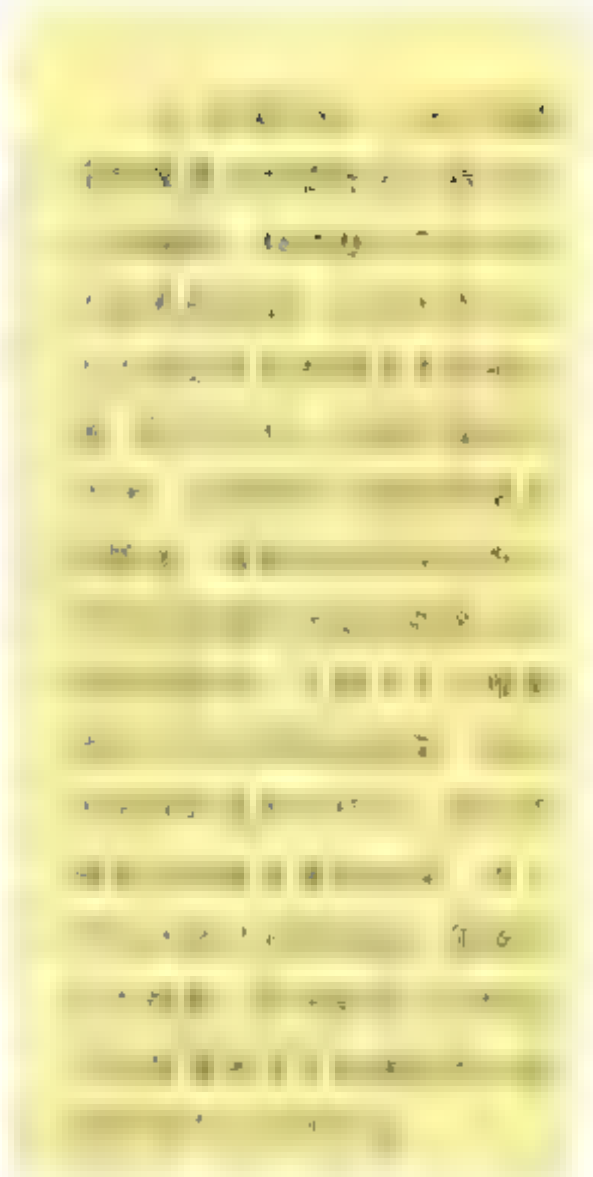
我们应该还记得希腊的半圆形剧场吧，罗马大角斗场就是它们的升级版。由于掌握了先



图 1-1-1 大角斗场

见的建筑，艺并有充裕的资金，罗马人无需再将观众席依山而建，而是随处按地而起，同时又将另一半空间合理利用，成为完整的圆形或者椭圆形构建。事实上，大角斗场的罗马名称“Amphitheatr”字面上也正是将两个普通半圆剧场相合的意思。大角斗场的横截面是椭圆形的，纵轴长188米，横轴长156米，周长527米。底部的表演场地也是椭圆形的，长86米，宽54米，覆盖有木制地板，上面铺撒沙子。地板下面是用厚墙分隔成小间的地下室，里面分别关着奴隶和野兽，或者用作角斗士的更衣室和训练室。地板上没有门，打开后，有链条滑轮式的升降机将人和兽送到地面上去。场地边仍保留着教皇克里门特十一世（Pope Clement XI）于1700年安置的青铜十字架，这是教廷用来纪念当初在此被凌虐至死的殉教基督徒的（尽管很多历史学家们对此事的真实性仍持有疑义）。高达55米的看台中其设有约60排座位，但低到分为5区，供不同身份的人使用。皇帝和达官贵人们总是坐在最前面的荣誉席里面，地位越低的人越是坐在高处。

兴建角斗场的初衷不是为了宣扬体育精神或是演艺事业，其目的却是为了完成政治任务。帝国之初，因为奴隶充裕，田赋兴旺，造成农民破产、雇工失业，加上角斗士和亡命流氓，城市里面充满了无所事事的游荡流民，成为国家安全的巨大潜在威胁。因为对没有公民权的他们无法进行简单的镇压消灭，精明的皇帝便采取了安抚策略。一方面补贴其日常基本用度，另一方面提供各种消遣娱乐项目帮他们打发时光，这就是所谓“面包与马戏”（罗马诗人尤维纳利语）之计，令其身心满足，无暇产生异志。如此说来，罗马皇帝们和好莱坞导演们倒是心有灵犀，都看到了人性中的嗜血本性和看客心理。既然2000年前尚且无法使用银幕和荧屏，皇帝们索性



将活生生的杀戮和热腾腾的鲜血直接捧到看官眼前，而角斗场便是用来包装取悦市民的血腥逸乐的华丽礼盒。

角斗场里面搬演的是极其残忍冷血的搏杀场面，演员们是猛兽，如熊、象、犀牛、狮、虎等，此外当然还有全副武装的角斗士。野兽相搏，人兽相搏到人人相搏，赌赛的都是唯一的生命，直到其中一方不支倒下为止。随后全场观众一同来表决失败者的命运，大家伸出手来，拇指向上则恩恕



图拉真斗兽场

生，向下则判罚死。今天当你我用这类手势夸赞或嘲弄别人的时候，几曾想到当年这反掌之间意味深长的极度冷酷呢？角斗士多是奴隶，除了极少数能因为连胜而获赦得到自由甚至财富之外，其他的都再没能活着看到角斗场外的世界了。他们的生活惨烈而极具悲剧性，揭竿而起的斯巴达克就曾是其中一员。最近好莱坞拍摄的《角斗士》中，不仅生动地还原了那种绝命生死，亦将大角斗场的原貌加以忠实再现。罗马大角斗场应该是所有角斗场中最血腥的一座了，单单在其竣工典礼上就杀死了5000头野兽，图拉真皇帝也曾令1万名达契亚俘虏在此互相角斗至死。直至公元523年角斗被禁，牺牲于此的生灵何止百万计。传说教皇圣皮尤斯五世（Pope St. Pius V）曾将场中泥土作为礼物送给外国使节，见到对方迷惑不解，教皇遂将泥土放在掌中一捏，其中居然渗出血来。据他称这就是数百年回的殉教者鲜血之凝结。除了进行角斗外，大角斗场内也曾经注水成池，在其中布置船只表演海战，耗资巨大可想而知。除此以外，大角斗场里面偶尔也还会举办体育比赛、庆祝活动、马戏和戏剧表演。

大角斗场外墙的用材是灰白色石灰岩，视觉效果庄严肃穆。外墙在水平方向上分为四层，下面一层是有80个开间的圆形拱廊，底层的拱门是出入口，第二、第三层的每个圆拱下曾各安置一座雕像。拱柱外侧装饰有体积外凸四分之三的壁柱，底层壁柱是陶立克柱式的，第二层是爱奥尼亚柱式的，第三层是科林斯柱式的。第四层是实墙，被科林斯柱式壁柱分隔开的每个单元中央有一个小方窗。这种教科书式

的柱状结构垂直方向的柱式更替，成为后来文艺复兴式建筑中被一再使用的主题。圆形上面要有240根檐柱用以固定基座，在下面再开一幅画斗拱的极大瀑布，足以为整个看台留下阴影和雨水。这种人性化的用心为后来当代许多大型公共设施的设计所引为楷模。与外部相对应，角斗场内亦建了一层筒拱拱，每层50个，在坡顶处安置一筒拱拱顶的出口，也就是外墙上拱拱和窗，内则拱顶上是观众席，成为看台座席和出口的支架。看台、楼梯和入口都加以编号，观众们根据入场券上的号码可以方便有序地找到自己的座位，这种体育场的设计理念至今仍然被广泛沿用。在损毁严重的大角斗场场景中，可以清晰地看到它的内部构造。虽已残缺不全，却为我们提供了一例异常直观的结构学教材。

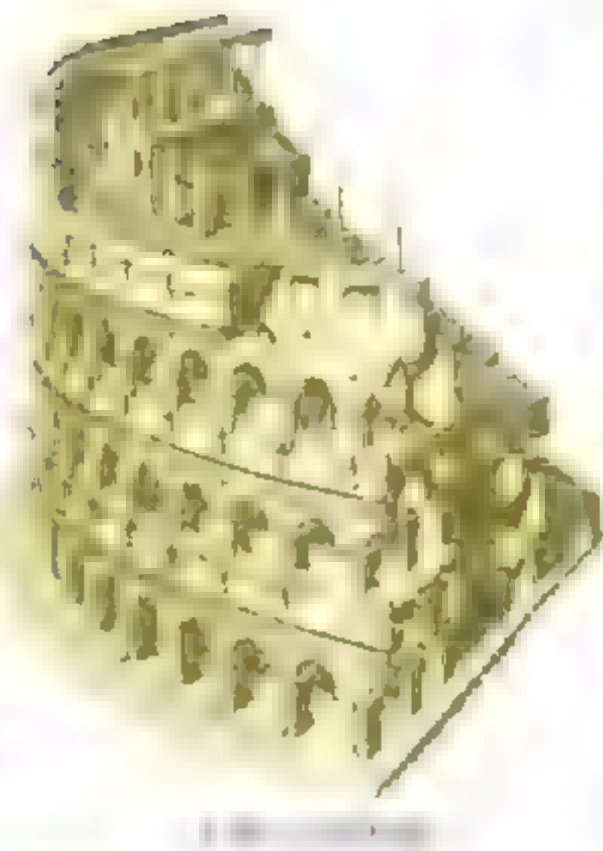


图 1-1-10 大角斗场内部

自从由于国力衰落，财力上继而停止角斗表演之后，大角斗场被废弃了千年。中世纪的时候人们曾在其中建造房屋、教堂和工场，其后又因为大火、雷击、战火侵袭以及地震灾害，但是对其进行最严重破坏的却还是罗马人自己。15世纪中期教廷和市民曾经一度将这里作为方便的采石场，将石材用于其他工程，令其作箭动静。据记载，仅于公元1451—1452年一年之内就有2522辆大车的石料被取去，修建梵蒂冈和罗马城墙。在此之前，大角斗场的处境也极其颓唐，树木荫盖，野兽出没，底层的斗室已经淤没于泥沙中。直到18世纪它才受到有计划的修复和保护。教皇本内迪托十四世（Pope Benedict XIV）将其变成一处公众教堂，用来纪念在此殉教的教徒，并举行了教仪式。如果没有教廷在大角斗场上面添加装饰或者光环，大角斗场很可能不会被保全到今日的。

除了大角斗场之外，罗马还有建筑面积更大的6个赛车竞技场，其中最大的马克西姆斯大赛场（Circus Maximus）竟拥有超过30万个座位，离大角斗场不过一箭之地。大角斗场始建于公元前500年左右，但扩建建筑达到如此规模。虽然其建筑部分未能保存到今天，但是从残存的看台地基和场地当门柱、观众残余，还能依稀看到当年的

大体形制，基本上是放大的希腊竞技场，当中以矮墙、雕像和纪念碑将赛道隔为环形。当时驾驭马车的奴隶们在椭圆形的狭长赛道上策马疾驰，你追我赶，一有疏失便会车毁人亡，实在也是一种残酷的运动。另一部好莱坞的经典史诗性巨制《宾虚传》(Ben-Hur) 中即精彩地还原了当年规模宏大的赛车竞技激烈和危险的场面。

第三节

垂拱而治

从古罗马城的整个中央广场建筑群落中抽取大角斗场来详述，并非主要受其显赫形制和悲情色彩的轰动，更多的是因为它集中代表了罗马式建筑风格的特色。细心的读者也许已经感觉到了，这种特色的主要内容，尤其是相对希腊风格出现的明显变化，就是圆拱的大量运用。同样是柱廊，典型希腊式柱廊的开间立面是方形的，圆柱是立体而独立的。典型罗马式柱廊的开间立面则是上圆下方，圆拱形。横截面是方形的柱子往往与圆拱部分浑然一体，柱子外部虽然有时也可见到圆柱，但是这些圆柱已经不再独立和完全，部分柱体嵌在拱柱中并相当程度上失去了支撑功能，变为主要行使装饰功能的壁柱。

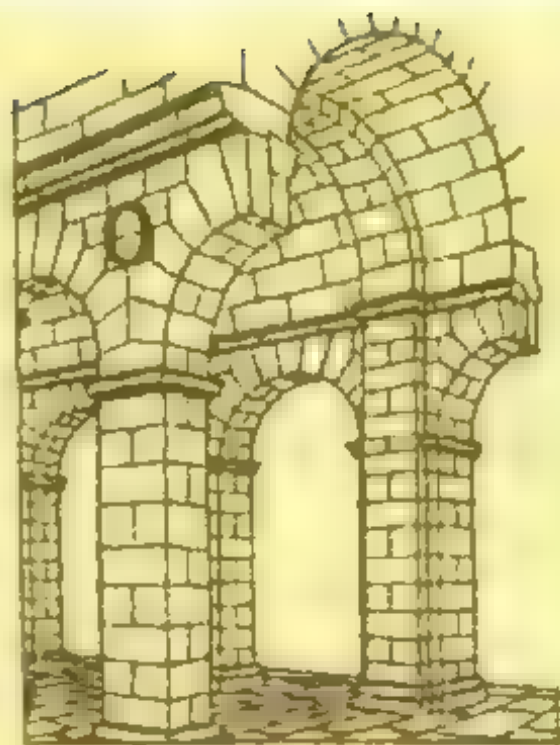


罗马式建筑立面

上章曾经提到过，早在古希腊的迈锡尼文明阶段，拱券(vault)结构就已经出现了。不过古希腊毕竟仍是古典样式发展的黄金时期，拱券一直隐忍到了罗马时期才迎来了自己的辉煌年代。

主拱券——它的基本结构很简单。将一块块大小或相近的土块和面呈弧形的结构材料（voussoir）相合，即可拼成这样一个拱券。经过发展，还出现了其他的拱形，例如尖拱，拱形因受力相互挤压而形成的同心

向的推力抵消。这样一步，拱券的土块自身并不承受很大的压力，因而在同样的跨度上筑略比同样材料更横宽更多地需要而不必担心断裂。反之若在相同跨度情况下，拱券结构就具有更大的安全强度，减小了材料的需求。



拱券

拱券与原始混凝土

拱券虽然有各种结构功能上的优势，但是在对拱形进行加工中的技术困难长期限制了它的发展。而罗马时代拱券的兴起主要应拜原始混凝土技术的突破所赐。意大利的众多火山固然导致了历史上一再的灾害，同时却又带来一份厚礼——当地的一种白色火山灰具有现代水泥的特质，接水便发泡发热，再度凝固之后就成为耐压的均匀固体。如果在其凝固之前混合以沙砾碎砖，就可以得到坚固的原始混凝土了。因为混凝土可以用浇筑时的模板定型，所以就可以方便地制造外形平整规则的大块建材。这远远比切割和磨石料快



捷，大大提高了施工效率并降低了操作难度，从而为大规模的劳动密集型工程开启了方便之门。用混凝土工艺建造拱券时，不必像以前那样需要将全部楔形石料一次到位，而是先用支架在下面托住由木板拼成的弧形模板，然后在上面分段制作胎模。方法是用砖块并排砌成两道券石，砖块之间填接以厚下薄的灰泥，由砖组成的券石整体上看就成了楔形，然后在两道砖券之间浇筑混凝土，凝固之后便和砖券结为一体并保持楔形。在这个局部的上下，以薄木板隔开的其他分段中，同时进行着完全相同的砖块和混凝土的处理，等混凝土都干透，撤去木制模板和支架，圆拱就大功告成了。如果是要建造进深比较大的券洞或者筒形拱（barrel vault），就不仅要在纵向上分段，更须在横向上平行重复砖券和胎模的数量，然后分段，分格浇筑就行了。分段浇筑不仅降低了技术难度，也避免了当混凝土总体积过大时，凝固中会因为收缩而裂缝的问题，此外多种不同材质的混用也增加了结构强度。

圆拱是罗马式建筑的招牌语言，却并不是其专利，中国传统建筑中也不乏它的身影。中国匠人对拱券知识的掌握更堪称驾轻就熟，最好的例证就是那些飞渡横波的秀逸石拱桥。但是中国古建筑史毕竟主要是以木材为主旋律的，单单看那一系列基本以“木”为偏旁的建筑专用词汇用字就应该明白了，诸如梁、架、柱、檐、椽、枋等等，而石料一直仅仅是作为辅助，至于混凝土技术则根本没有被发明，于是在优先重视轻盈优雅的屋顶和勾连重叠的梁斗的中式建筑那里，拱券遭到了冷遇。只有到了应付木材所力不从心的承重和飞跨课题时，才被作为老黄牛请了出来，运用在诸如城门、陵墓、牌坊和桥梁中，不过始终非常低调，不被作为首要的美学元素看待。这和它在罗马受到的宠爱推重恰成鲜明对照。



图 1-1-1 罗马式拱桥

2 凯旋门

罗马人对拱券的运用还表现在凯旋门(Triumphal Arch)这种建筑形式上。因为拱券是和墙体的联系，凯旋门的使用方能达到极致，凯旋门是罗马军事功绩和与之相联系的礼仪功能。顾名思义，凯旋门是为纪念某位胜利而建的，凯旋胜利者可以乘其造一时荣耀。而出自整石的凯旋门总是一座近乎永恒不朽的丰碑。所以罗马时期的皇帝和将领们特别喜欢建造这类永恒性质的纪念物。

最早期的凯旋门形式比较简单，只有一个券洞，例如位于罗马中央广场东角上的提图斯凯旋门(the Arch of Titus)就属于这一类。它是为了纪念提图斯皇帝征服耶路撒冷而于公元81年兴建的，高14.4米，宽13.3米，深6米，因为是胜利皇帝的高调颂扬，不能太素朴，所以除了安置壁柱之外，更装饰以精美浮雕。其中以拱洞内墙壁上的部分最为精彩，



也表现了提图斯皇帝意气扬

扬地步入耶路撒冷，另一面则是他驾着战马战车奏凯还朝。胜利女神为他戴上花冠的场面。他的军队则抬着战利品，兴高采烈地走在凯旋门前。造像整体层次分明，纵深感 and 运动感强烈。后期的凯旋门形式日趋复杂，装饰性成分也得到加强，建于公元315年的君士坦丁凯旋门(the Arch of Constantine)就是其中正代表。它不仅从体积上大大超过了前辈，更曲有了大小拱券洞，从正面看，雄壮无比，远远胜出。长16.21米，宽25.70米，进深7.40米，是罗马时期规模最大的一座。虽然正好位于庞大的大角斗场脚下，仍然无法被夺去雄人的气势，装饰也更加铺陈奢华，浮雕和装饰无处不在，几乎覆盖了整个立面，更有一个巨大的浮雕

像，其中的很多是从先代纪念性建筑上面移来的。在这里，圆拱是造型的核心，通过直线与曲线、方与圆、实与空的对比穿插，实现了光影和空间的交错和游戏，以纯净的几何语言突出了精神崇高感的主题。

穹窿与万神殿

另一种罗马式的典型建筑语言是穹顶（groin vault），或称穹窿，罗马的万神殿（Pantheon）属于这一风格的最伟大典范。万神殿是兴建来供奉罗马全体众神的神殿。第一座万神殿是由罗马帝国的女婿阿格里巴（Agrippa）于公元前27年建造的，那是一座传统的长方形神殿，不幸于公元80年毁于火灾。由皇帝多米提安（Domitian）复建的一座又于公元110年毁于雷击。现有的这一座万神殿始建于公元118年，约落成于公元126年，工程由皇帝哈德良（Hadrian）主持。从结构上来看它包含两个主体部分，其一是在立面的巨大希腊式矩形门廊，宽34米，进深15.5米，布有由整块灰色花岗岩凿出的高12.5米的科林斯柱式的巨柱共16根，正面8根，侧面各4根，圆柱托起的一角形山墙上的浮雕已佚，门廊内部有巨大的铜门通向神殿，铜门两侧的壁龛里面分别安放着重农神和农神的雕像。其二是在门廊后的神殿本体，只包括一个硕大无朋的圆顶大厅，大厅空间可以分解为两部分：下部空间是一个高度与半径相等的圆柱体，上部则是一个完美的半球体，两部分天衣无缝地接

合在一起。这意味着大厅空间内正好容下一个球体，其半径相当于穹顶的半径或者圆形地板的半径，其两极则正好是穹顶的正中和地板的正中，这真是匠心独具的几何学设计。万神殿的穹顶直径达43.20米，这个世界纪录一直保持到工业化时代才被打破。穹顶顶端开



万神殿内部

一个直径8.9米的采光圆孔，作为唯一的外部光源。周围墙壁上共有七个大神龛和八个较小的壁龛，其中最初是罗马七位主神和其他次要神祇的偶像。公元608年东罗马皇帝佛卡斯（Phokas）将万神殿赠送给教皇，次年它被改为基督教堂并更名为“殉教者圣母堂”（Santa Maria ad Martyres）或者“圣母圆堂”（Santa Maria Rotonda）。各种神像随之均被移走，取而代之的是圣母子像和殉教者骨骼。文艺复兴时期又开始在这里安置艺术家的棺槨，大画家拉斐尔的墓也在其中。19世纪意大利独立后，最初两任国王的灵柩亦被移到此处。应该说主要借助教廷的力量，万神殿才得到了始终周到的保护。

万神殿同时是运用混凝土工艺的成功例证。除了圆柱和内饰部分采用了完整石材之外，整个建筑主体都是用混凝土浇筑而成的。下部墙体较厚，有6.2米，其间设置有减负拱和空的间壁。从穹顶根部开始逐渐变薄，上端的厚度就只有1.5米了。不仅如此，在混凝土的选材配料上也加以用心，下部选用较重的凝灰岩做骨料，中部用灰华石和碎砖，上部就用最轻的多孔火山岩和浮石。这样一来，从结构和材料两方面双管齐下，使得整个穹顶像蛋壳一样轻盈稳固，尽管保持极大跨度却不会被自重压垮。精心的设计经受了事实的考验，神殿历经近两千年的沧桑始终安如泰山。

我们虽然也曾早在希腊迈锡尼时期就领略过穹顶技术了，但是真正地达到纯熟运用还是在罗马时期中。在圆拱的基础上，穹顶进一步突破了梁柱结构的局限，造就了不被立柱限制、不被墙壁隔断的宽阔空间；而且穹顶笼罩下的集中式围合空间和伴随着的向心凝聚应力，也是梁柱结构所力不从心的。穹顶和拱顶联手更能成就复杂而连续的空间组合，使得原来被墙壁和立柱所局限禁锢的空间氛围得以醒觉，眼见它腾身而起四下伸展，之后就绕梁回转不可方物了。

古希腊神庙的艺术表现过程主要集中在建筑外部。最重要的元素如圆柱、山墙和浮雕饰带都在外立面上，相形之下内部则是阴暗局促、饰物寥寥。所以说它是一种造型艺术，是立足于实体和“有”的艺术，此外它的形式语言中最根本的特征是直线性。而万神殿则不同，如果要想真正体会其建筑空间艺术的真谛，就必须置身其间，最好更有音乐的陪伴。在那如宇宙人体一般浑然单纯的空间中，当不受立柱居间干扰的视线接触到穹顶之后，经过其内面上逐层缩小藻井所造就的向上收拢的



聚合性线条的引导，伴随着对神的颂赞不断攀升，直到最终融入圆孔开口处的无限中。人会实实在在地感知到空间的震撼。与此同时，圆孔中所投下的氤氲大光刺穿昏暗幽寂的时间，空间，好像一种实体化了的灵性，令整个室内充满了神圣的气氛。根据原始记载，穹顶上而最初应该涂刷了蓝的底色，再装饰以星辰，若真是如此，对天穹和宇宙进行形象化模拟的用心就更是昭然若揭了。在这里，装饰的用心也已经

更多地转到内部，内墙、地面和石柱都采用带有蓝色、紫色或橘黄色纹饰的大理石，在柔和的大光下尤其流光溢彩，富于变化。此外特别值得一提的是随处可见的圆形和方形的几何对比主题，方形门廊和圆形大厅、方形阳格和圆形采光孔，以至于地面上方圆相套的图案装饰题材，大约都在暗示着方圆之间神台化育、你中有我、我中有你的活体空间的哲学意识。

总的说来，罗马建筑艺术自穹顶式建筑始，已经开始转变为强调内部和内饰，努力营造空间氛围，所以说这是一种空间艺术，是用心于虚空和“无”的艺术，这一时期的形式语言中的核心要素变成了曲线。至此，建筑思想是迈出了一大步，开始真正由其他造型艺术特别是雕塑艺术中完全独立出来。同时建筑艺术开始在结构理念上寻找摆脱材料本身物理限制的方法，建筑艺术开始在理念水平上超越对物质实体的表现，即着眼处不在由材质构建出的实体，而是通过材质创造和实现出来的超越实体的空间印象和情绪。最高明的建筑理念其实和千中无创心中有创的境界相通，也正如《道德经》中所言的“凿户牖以为室，当其无，有室之用”。

万神庙虽然成功实现了内部空间的完美，但同时令人十分遗憾的是，建筑师不但没有为穹顶的外部设计更加丰满的表现形式和装饰，甚至为了照顾外部比例而将

國橋和牆壁可以接縫了。第一，從而節省了空間外，其比例的大約一半以上，進一步削減了這座建築表現力。由於對外造型的化性開放，彩色的牆，尚能在這里沒有能夠被發掘到極致。這座教堂的平面直轄於拉丁文藝復興時期，自那以後，它便迅速地占据了西方多數偉大建築中的最崇高昂赫的位置空間。

第四节

功能都市

罗马人是第一流的建造师。实用主义的头脑令他们在公共建设方面最为用心。在研究建筑史的学者眼中，罗马人，尤其是帝国时期的罗马人，首先是大手笔的，巨大的成绩中吧，除了尤其发扬光大的人以凯旋和神庙为代表的风格典范之外，更有那至今遍布欧洲、非洲的无数公共供水工程杰作。罗马人首先令人印象深刻的是他们如蜂般的建设热情。事实上，罗马人几乎是走到哪里就修到哪里。在他们征服战线之后，随之推进的便是道路网络，路网的交点处，甚至兴起殖民定居点。在随后而起的市政工程和服务设施中，城市便如一只只春笋般转瞬间立于荒野中。现在欧洲有许多著名的城市都是这样横空出世，例如德国的科隆、威士巴登和特里尔等。

人（！）不能原封也许可以从经济学的角度解释（消费高消费动力（奴隶）和财富，（奢侈品）或者是政治就业安置贫民缓解社会矛盾，但是那样一种权术表演得如此自然而内在，居然不能仅仅从这些一隅的视角觐观。罗马拥有最早的法律和“（所谓）公民”（这种所谓的中产市民也就是在法国大革命前所被称为“第三等级”和今天被称为“白领”和“小资”的那一帮）虽然时间跨越两千年，但是他们都有如数家珍，讲究生活情趣和品质的生活方式，罗马人的城市虽然在当时不是最

先进，但是大约应显得最体面，也许不一定最卫生，但是大约算是最舒适的。以罗马为典范的城市生活的体系和设施，被一丝不苟地复制到最边远的殖民城市中，哪怕是只有数千人口的据点，也是麻雀虽小五脏俱全。这样看来，对生活品质的不懈追求也许才是那建设热忱的更根本的精神动力吧。此外，帝国时期铺张炫耀的奢华风习也应该起到了催化剂的效用。

、大浴场

最能反映罗马人城市生活和“小资情调”的场合不是现代人所熟悉的夜总会和酒吧间，他们消闲游乐的重点除了角斗场外，接下来轮到的就是公共浴场（theriac）了。当时的浴场并不只是澡堂子，其实更应算作承担着综合娱乐功能的消闲俱乐部，或者简直可以说是一种古代的水上乐园。其中的豪华和气派、宏伟和宽敞，即使以现代的标准衡量也是不遑多让的。

罗马的公共浴场属于“面包与马戏”笼络政策的一部分，是国家建造经营的半福利性质的设施。除了提供各种浴池以外，还设有健身房、休息室、音乐厅、演讲厅、游艺厅、花园和图书馆，甚至包括画廊、商店和餐厅等附属设施。从服务功能上来讲，比起今天的五星级酒店来也毫不逊色。入场虽然需要门票，但是价格非常低廉，而且不限时。市民可以整天在里面游息活动。里面的环境如此惬意，甚至常常也被用来作为进行政治院外事活动或者商业谈判交易的场所。当时罗马的有产阶层有天天沐浴的习惯，但是却不完全出于卫生考虑，更变成了骄奢淫逸生活方式的一环。由于许多罗马贵族和奴隶主们的唯一生存目标就是竭尽所能享受充裕物质生活创造的丰富快感，除了声色犬马之外，那时相对单调的生活内容中大约只剩下饮食一途，可惜人的食量却偏偏有限，为了摆脱这种限制从而无休止地体会美食的乐趣，他们在饱餐之后常常服用催吐剂清空肠胃，然后就去浴池清洗休息，恢复元气，等待下一桌宴席。懈怠的他们贪图方便，索性便整天留在浴场里面，简直就把这里当作自己的家一样。罗马历史学家塔西佗（Tacitus）曾如此描写这类人物：“白天睡觉，夜晚以做事、寻欢作乐消磨。怠惰是他的爱好，他借此成名。别人要以勤奋劳作才能达到的一切，他却以骄奢淫逸的快乐来完成。”沉溺物欲、放纵人欲、透支欢乐、挥霍华年，在这个方向上着力，不能不走向人性的变态和扭曲。而罗马

166.1 浴场就是微缩（半城市化）生活情景的人群。

帝国的鼎盛期。罗马城有11座大型公共浴场，较小规模的超过800个，逸乐风气之盛可见一斑。其中最著名的是建于公元212-216年的卡拉卡拉大浴场（Thermae Caracalla）和建于公元298-306年的戴克里先浴场（Thermae Diocletian），它们分别以主持建造的皇帝命名。前者占地27英亩，可以



同时容纳1600人，后者占地达32英亩，可容纳3500人，是古典时期体积最大的建筑物。以卡拉卡拉大浴场为例，其布局的特点是将商业店面安排在前部，后部是休闲娱乐厅、运动场和容量达8万升的贮水池，贮水池两边各有一个图书馆，分开陈列希腊文和拉丁文图书，场地中央是规模宏大的主体浴池部分，长220米，宽140米的场地中，于中轴线上依次排列着露天冷水池，大温水池，小温水池和圆形的热水池，两边对称布置着衣帽室、按摩室、涂油室和蒸汽浴室等辅助服务，在浴池周围是花草和庭园。浴场台面上当可以比拟天上人间，而地板以下却还有一个地下世界，以拱券支撑的多间地下室中有奴隶和仆人的操作间和休息室，以及厨房、仓库和奴隶们使用的厕所、甬道。肮脏和忙乱被

掩盖底下，以便从下世界中的大人老翁们尽量不受打扰。

大型浴场中集中采用了拱券技术，创造出高大宽阔的连续内部空间，大大提高了建筑的空间利用效率和舒适性，使人群在建筑内自如游息成为可能。卡拉卡拉大浴场的热水浴大厅穹顶直径达到34米，非常雄伟。温水浴大厅长55.8米，宽24.1米，支撑这样大的拱形屋顶的结构不再是简单的筒形拱了，而是分成一段的十字拱，自成体系的各个单元分担了重力，十字拱中的十字形交叉石质拱梁在加强结构强度的同时，将重力集中引导到支撑柱墩上，取代了连续的承重墙，进一步增加了空间的通透性，外面再加上一道用筒形拱与柱墩连接的矮墙，用于平衡来自上方十字拱的侧推力。这种建筑理念已经预示了后来哥特式的基本原理。就这样，穹顶、十字拱和筒形拱在空中互相连接，形成一片在各个方向上发展的连绵屋顶，其覆盖的就是一系列大小参差、形式各异的空间，中间又有开放院落作为活络连缀，并且可以补充光源，通过这种方式，富于层次和变化的复合空间便于组合和串连，从中跃然而出。这里的空间感比之万神殿的纯粹又有所不同，它更加灵活多变、丰富实用。

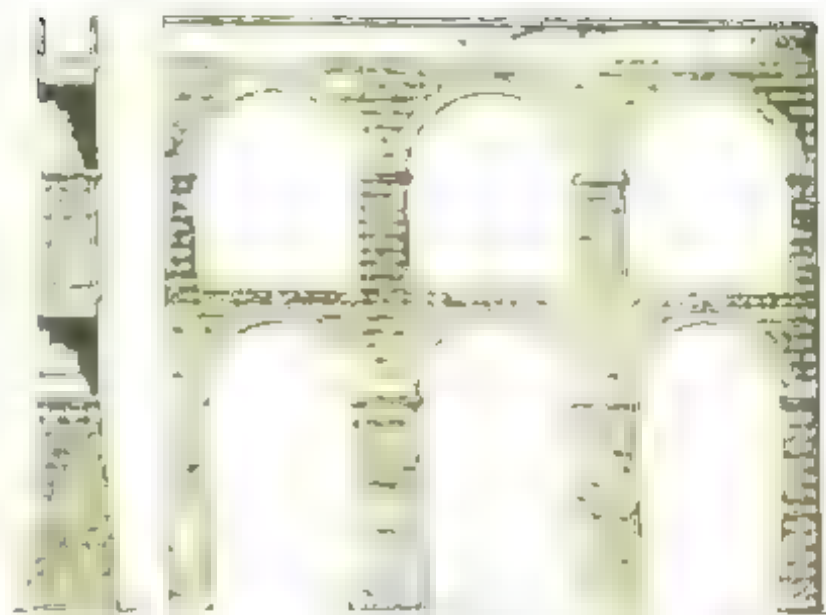
卡拉卡拉大浴场的内饰华丽，墙上有彩色大理石贴面和壁画，图案美观的地面是由彩色大理石片镶嵌而成，这是现代马赛克的先驱，光滑整洁更媲美今日的烧制地砖。此外浴场四下陈设着古典雕像，柱头雕刻得美轮美奂，这里还有非常完善的暖气系统，地面用砖墩架空，墙体和拱顶内砌着内部孔道互相衔接的空心扁砖，最高处设置烟囱，从下而上便形成完整的互通管道。在地面以下的锅炉房生火将热烟送入地下空腔后，自然产生的拔风效应会将热空气提送到墙壁和圆拱内，再由烟囱排出。这样一来建筑的整体都得到了供暖，即使在严冬也能保证温暖均匀的室温。只有混凝土结构才能在利用这一机理的同时不必担心失火的危险，所以才被大量地运用到浴场建设中。



卡拉卡拉大浴场

2 引水道

这么多的浴场所需要的大量用水，不是来自于泉水或者城中的台伯河。因为罗马城设在山丘上，台伯河河床卑低，取水反而不便，所以城市用水是由城外引来的，罗马全盛时期共有14条输水道，总长超过2000公里，每天可以供应百万立方米以上的清水。这些输水道有的规模相当宏大，最长的一条有60公里，其中有20公里架在连拱上，看上去就



罗马的“引水道”

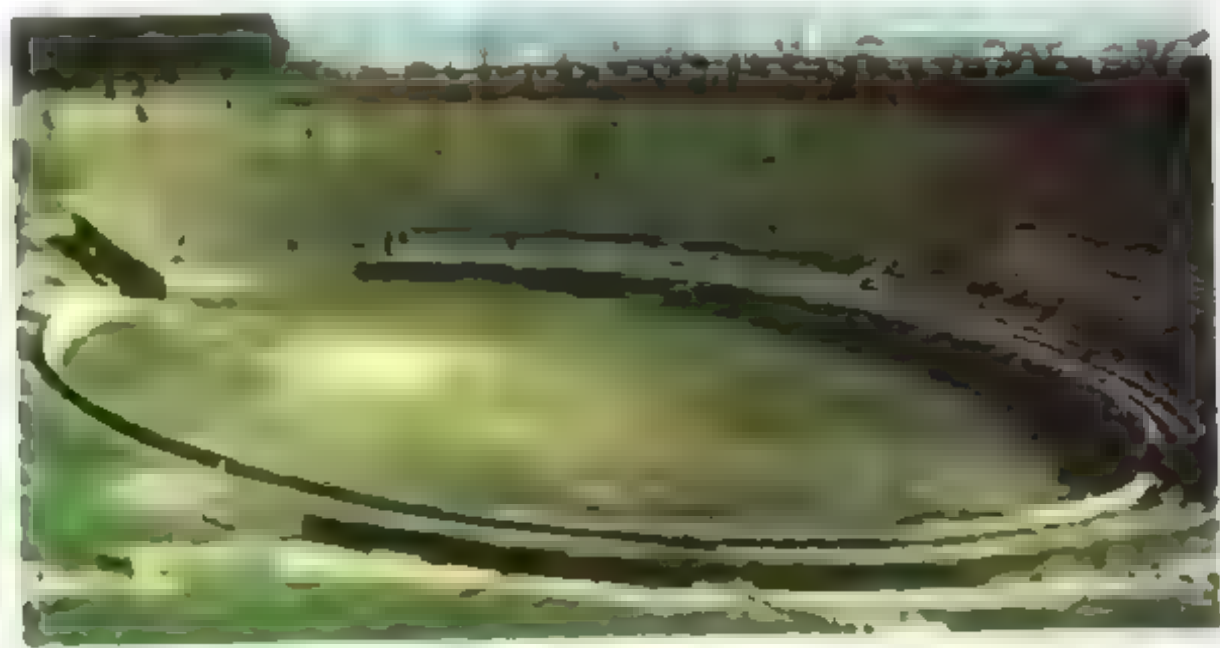
像一条地面上的长桥。水道在城内分散开来，成为支道送达各处居民区，其末端就是分散于全城的上千个水池和喷泉，日夜不息地涌流着，不但至今仍为市民提供生活之便，更成为罗马街头一道活泼的景观。此类输水道和高架引水桥被罗马人广泛地运用。尤其是在帝国境内那些地势险要而水源不足的军事津要更加以大量修建。

其中最著名的一座当属位于法国南部的“迦拿桥”（Ponton Giret），当水道跨越迦拿河的时候，长达249米的一段采用了上下三层共高达40米的垂叠连拱。仅仅是为了这类单纯的使命就居然采用了如此浩然的美学和工程学手法，的确是叹为观止。相似的引水桥遗址遍布西南欧全境，一再佐证着罗马工程师的勤奋

罗马大道

罗马帝国的疆域空前辽阔，包括地中海沿岸的全部地区，地中海于是变成了帝国的内湖。为了对如此广大的区域进行行政治理和军事控制，便捷有效的交通是必要前提，而罗马人在这方面做得也非常出色。早在共和国时期，他们就已经修建了纵贯意大利半岛的宽阔驰道。这些大道都是以罗马为起点的，这就是“条条大路通罗马”俗语的来源，此后这些道路随着军事扩张延伸到帝国全境，形成各地交通系统的骨架。他们修筑公路的技艺高超，底层是埋在坚实泥土中的大石，中层填入沙砾，上层再铺上大石板，这样的构造能历久而不毁，同时路面被修得中间略为凸起，使雨水能有效地排入两侧沟渠而不至于泡坏路基。罗马人逢山开路，遇水架桥，在如阿尔卑斯山这样的困难地段里也义无反顾地开凿隧洞，搭建桥梁，战天斗地的气概令人钦佩。他们还能修建非常壮观的拱桥，采用的工艺和引水桥如出一辙。这些交通建设完成得相当合理坚固，很多一直被使用到了中世纪，其中有些甚至到今天还仍然在发挥功能。在瑞士的峭岭中，笔者亲历过几座罗马人的粗卵石拱桥，它们如今依然是牧人和登山者的必经之途。

由这些出色的道路连缀的，是大大小小的精巧殖民城市。这些城市结构完整，功能齐全，远远不再局限于希腊式的注重精神和修养的“二位一体”，建筑类型更加丰富。其中宗教性建筑的地位和比重相对降低，而世俗性建筑出现了整体的地位提升。



罗马大道

其中尤以纪念性和消遣娱乐性建筑最为突出。这种建筑格局在帝国各个角落都得到了完整的复制，德国先廷（Narber）的冲水马桶和埋设有管道的下水道系统。德法边境特里尔的罗马城——竞技场和浴场遗址——以及法国尼姆的斗兽场都是有力的佐证。

古罗马城市景观最完整的范例保存在意大利的庞贝（Pompeii）。自公元79年毁于火山之后，这座小城被熔岩封存了千年，其中固然悲情无限，但是那一段历史的客观画面却也令人惊叹地保全了下来。今天我们可以自



面“定格”的古罗马城市，从雄伟的高殿和神庙，豪华的竞技场，豪华的浴场到卫生设施一应俱全的民居，直至布满深深辙痕的马路，所呈现的方方面面地展现了罗马生气勃勃的功能都市景观。

2 帝国的倾覆

帝国的战力和繁荣将罗马推上了国势的峰颠。与此同时，雄心的转变与贪婪，豪迈更败坏为放纵，凯胜的号角声中隐隐已响起冷丧钟。在这样一种痛饮幸福与哀乐的狂欢顶点，无道之君纷至沓来。

屋大维的养子卡利古拉皇帝（Caligula，37—41年在位）就是其中最令人惊的代表。他登基之后令全国战战兢兢，几个月的时间里将国库挥霍一空，此后挖空心思大肆掠财、随意废黜与处死令臣民，又建立皇家妓院。他生活极端荒淫，在宫廷中大张旗鼓地乱性，用裸体少女充当马匹拖拉马车。更一度想乱伦皇妻李维。他行事张狂，

用对待奴隶的方式折辱元老院长老，又将自己的画像挂在中东的犹太教堂里以致引起了犹太人的暴动。一次观看斗兽，因为缺乏充当牺牲品的罪犯，他就下令将场内的无辜观众赶下场去喂猛兽。此人已完全陷入疯狂，而罗马史家干脆呼其为怪物，最后的结局是毙命于自己卫队的剑下。好莱坞有一部名为《卡利古拉》的电影很好地再现了这段历史。

尼禄也相当程度上继承了卡利古拉的衣钵。除了演出过上面提过的焚城绝唱之外，最惊世骇俗的表现是他对大兴土木的热衷。他那巨大的“金殿”面积包含整个帕拉丁山和周围的山坡谷地，里面除了他的巨像之外，还有一条长达1英里的门廊和一个广阔的人工湖；外围更有田庄、别墅、葡萄园和树林牧场，各类禽兽游息其间。其建筑中，有些房屋通体涂金，并饰以贝壳和宝石；饮宴厅配有象牙的活动房顶，以便向其中抛洒鲜花和香料；浴池中灌注的是天然海水和硫磺温泉水；最显赫的房屋建成圆形，模拟地球日夜不停地转动。林林总总，简直就是一个罗马版的阿房宫。尼禄对这样的居所表示满意，说这样的房屋才配得上人居住。时人曾写诗讥刺他的用心是想把罗马居民全部赶出去，从而把罗马城变成自己一个人的府第。

君王荒唐腐败，臣下离心离德，保护首都的禁卫军尤其飞扬跋扈，常常挟天子以令诸侯。从公元235年至284年的24个皇帝中，只有一个尽天年得了善终。国本不固之后，边境不靖便是必然后果，西方行省遭到诸日耳曼部落的蹂躏，东方行省也受到重新崛起的波斯帝国的侵犯。值此多事之秋，戴克里先皇帝（Diocletian，284~305年在位）虽然颇有才略，仍深感力有不逮，于是将国家一分为二，由自己和新任命的共同皇帝分掌。等到皇帝君士坦丁在博斯普鲁斯海峡西岸的古希腊殖民城市拜占庭（Byzanz）建立新都君士坦丁堡（Constantinople）之后，帝国分裂的事实局面已成，而国家政治经济的重心也逐渐向东方移动。易守难攻，同时拥有优良战略和交通位置的君士坦丁堡的光芒开始盖过了故都罗马。公元395年帝国正式分为两个独立国家，分别定都罗马和君士坦丁堡。事实上，这种东进政策与其说是一种励精图治的努力，不如说是一种破罐破摔的逃避和保持着纵欲享乐路线的延续。皇帝们逃离危机四伏的罗马政坛和纷争扰攘的民土废墟，来到专制传统浓郁的东方，随心所欲地扮演人神合一的无上统治者。不过他们一旦割断祖脉，抛弃坚忍务实的民族气质之后，就再也无法找回雄霸天下的帝国魂梦，只能扮演偏安一隅的偷欢小

朝廷更无力对历史产生重大影响了。

与此同时，被离弃的罗马城和西罗马帝国无可避免地迅速走向衰落。旧有的腐化奢靡之风既存，新的矛盾和危机又层出不穷。在奴隶制度下，一方面过剩的劳动力抑制着技术革新，另一方面自给自足的大田庄经济限制了贸易发展，其结果便是国家收入的萎缩和行政控制力的减弱。同时因为西部不具备东部那样优越的农业生产条件和技术，在政治重心转移后，更无法再指望继续依赖来自东部的财物支持，相对脆弱的政经体系很快便难以为继，陷入恶性通货膨胀和国家行政力虚脱的困境。

汉武帝阻击匈奴，通西域，为中国开创了泱泱帝国的昌荣局面，但是这一事件的连带负效应最后却以一种意想不到的方式波及到罗马，效果更是与开通丝绸之路的初衷大异其趣。正类似那亚马逊丛林中蝴蝶舞动翅膀最后却能引起大洋上的飓风的说法，世界上的因果关系往往这样离奇到完全无法逆料。却说当年北匈奴骑兵不政汉朝的战车军团，只好痛别北国和西亚草原，一路西迁，怒气冲冲旋风般烧杀抢掠，走走停停便到达了多瑙河流域。东欧哥特人不是这些来去如电的神射手的对手，只得望风而逃。逃亡的各部旋拖家带口滚雪球一般西进南进，传播着恐慌的气氛同时造成挤压效应，最后的结果便是所谓的日耳曼民族大迁徙。各蛮族南向迁入罗马帝国，以归顺为代价取得帝国保护。日后越来越多的日耳曼人开始以充当帝国雇佣兵为生，而帝国的军权从而渐渐转移到佣兵头领手中。日耳曼人对昏庸腐败的罗马当局敷衍塞责，对横行境内的同族侵略军网开一面，国境于是形同虚设。于是，日耳曼各部族如法兰克人、勃艮第人、哥特人和汪达尔人便如潮水一般涌来。鉴于危如累卵的罗马成为侵掠风暴的中心，神经衰弱的西罗马皇帝霍诺琉斯（Honorius）于是索性拱手让出罗马，于公元402年迁都至拉韦纳（Ravenna）。蛮族们自然毫不客气，遂于公元410年和455年两度洗劫罗马，并且在帝国境内建立自己的王国。富于传奇色彩的匈奴王阿提拉也曾经于公元452年兵临罗马城下，而病入膏肓的帝国对此也只能眼睁睁束手无策。公元476年，不可避免的一幕终于来临——西罗马最后一个皇帝罗穆路斯·奥古斯图卢斯（Romulus Augustulus）在日耳曼雇佣军军官——匈奴人奥多亚塞（Odoaker）的逼迫下黯然退位，西罗马帝国遂亡，古典时代至此告一段落。何其富于戏剧性，罗马历史的开篇和终局间居然镌刻的是同一个名字“Romulus”，果然是“成也萧何败也萧何”。此后意大利一蹶不振，公元6世纪末罗

马居民减少到了9万人，到14世纪末竟只剩下1.7万人了，帝国时代的繁荣已变得那么遥远。

罗马的败亡虽然通常以此事件为标志，但是就此简单地说是日耳曼蛮族火掉了罗马其实并不甚恰当，正如我们不能推演出罗马灭亡的罪魁是汉武帝一样，最多只能说罗马帝国是假日耳曼人之手被火掉的。如果我们再仔细回顾一下其兴亡史，就会看到，罗马城其实是从内部被攻破的——从罗马人选择了张扬无度的纵欲之路的那一刻，他们便已踏上了自我放逐、自我毁灭的不归路。

东成西就



—— 偏安的东罗马拜占庭帝国和中世纪初期
分裂的欧洲

西方古典时代的基本理念——人本主义和理性主义，经过希腊人的定胜后，遭遇罗马人的轻手重脚，以致发展到南欧之耻、无耻无涯的境地。人性的发育完全为物欲所禁锢，文明的进取竟使人族沦为最凶猛的兽类。罗马的陷落和帝国的崩溃象征着自由放任的人性发展模式的破产。

西罗马帝国灭亡后，曾经代表欧洲高度文明的残存因子通向东方，投入中东古老文明中心的怀抱。再度为野蛮民族所淹没的欧洲，原本很可能就此沉入蛮荒，成为又一个非洲。或者从此开始重新启动另一轮文明进步的轮回。所幸这两种可能均未发生，欧洲燃着一支全新的理念火炬走上了另一条道路，这一理念就是基督教，而其文明原动力仍然来自遥远的东方。

基督教肇始于犹太教，而犹太教则是犹太民族的主教之本。正是依仗对古老教义的不移坚信，命运多舛、颠沛流离的犹太民族才得以始终保全鲜明的民族特征，并一再摆脱消亡命运。犹太教的最高典籍是犹太《圣经》，亦即广为人知的基督教《圣经》的前半部——《旧约》。它最初是一部口耳相传的富于神话色彩的历史著作，正式成书之后由历代抄经士认真誊写。流传数千年而绝少纰漏更动。



图 1-1-1 教堂内部

基督教的确工是源于基督耶稣(Jesus)的诞生。而且人们把他的诞生年确工为公元元年。10岁之前,耶稣一直默默无用地做着木工活。可是有一天也忽然走出家门,宣称自己的真正父亲不是老木匠约瑟夫,而是至尊无上的神明耶和华。至于他自己就是为苦难民众所长久期待的救世主弥赛亚。这时众人才开始惊讶地意识到这个名叫耶稣的瘦削青年。耶稣离家充良,一路上施行奇理、变水为酒、用五面包饼款待5000人,使盲人复明、令死人重生。处处引得人众惊叹匍匐。在他身边有了十二名门徒扶持之后,耶稣于是前往耶路撒冷要救民于水火。他进入圣殿驱逐了无规律的生意人后开始施教,对犹太宗教领袖造成事实挑战,后者对其影响力深为不安,便阴谋诬告,借助罗马总督之力将这个危险人物捉拿归案,侮辱折磨之后将其钉死于髑髅地的十字架上。耶稣死后,其精神不灭。众弟子奔赴帝国各行省。为冤申诉的同时不遗余力地宣扬导师的宗教思想。他们各自将耶稣言传和专教经历记录编撰,遂成就以四部《福音书》为核心的文献集,亦即所谓《新约》。《新约》和《旧约》一同构成的《圣经》奠定了基督教的理论基础。基督(Christ)来源于希腊语的“受膏者”意思相当于犹太希伯来文的“弥赛亚”。是对耶稣的敬称。

罗马帝国的管理者最初对基督教态度宽容,正如对犹太教和其他宗教一样。在他们眼中,异族所崇拜的神和他们自己的纷纭众神只是这世界上的客观存在,差异只不过在于他们各司其职,分辖一方。对耶稣的处决其实也并不与宗教迫害行为,在与事的罗马官员看来,自己只不过是在维护社会秩序。真正使基督教引起当局严重忧虑的,却来自于耶稣倔强的门徒们发起的传教活动。他们好似一批生命力极强的人种,很快使得帝国全境都弥散起祝福弥赛亚的圣烟。在帝国晚期,不论是醉生梦死的贵入抑或朝不保夕的贱人,都以各自的方式体验着意义的真空和希望的幻灭,巨大的空虚和恐惧感带来浓重的末世气息。可是在原来那些自私自足的拜祇那里却早已无去再找到精神寄托了,人们转向宽容体恤的耶稣基督那里寻求安慰,在他的指引下寻找生死祸福这些终极问题的解释。对那些来自弱势阶层的信众来说,来自教会组织的关怀庇护尤有其现实意义,因为所有的基督徒都应互以兄弟姐妹相待并互助互爱。在他们的名为“阿加比”希腊语的“爱”的日常聚会里,他们用虔诚克己的行为互相鼓舞和感染,使生命重浴人生的光彩和关爱的暖意。

这种陌生的一神论教义对罗马的多神论传统产生了明显侵蚀,势不可当的蔓延

态势更令当局忧心忡忡。随之而来的便是有计划的宗教迫害，在大约二百年内大批教徒遇难。嫁祸于人的尼禄尤其血债累累，名列十二使徒之首的圣彼得亦于公元64年在罗马殉教，十分谦逊的他上十字架时执意要求被倒挂，以示对恩师的尊重。残酷迫害使得基督教会转入地下，这可是名副其实的地下活动。因为当时为了隐蔽，很多教堂被建到了地下室或者隧洞里面，出乎官方意料的是，迫害没有达到扼杀基督教运动的目的，反而将追赋原罪的人间地狱景象描绘得分外有说服力，更在赠送殉教的荣耀光环的同时帮助死难者们登上了通往天国的直达车，基督教会的影响力因此逆流而上，不可遏止。罗马皇帝君士坦丁大帝的母亲就是基督徒。君士坦丁看到基督教信众其实多是规矩顺从的良民。而且当他在权力争夺的决定性战役之前的梦中得到耶稣的祝福并最终取胜后（此战役的情景被表在了罗马的君士坦丁凯旋门上），被奇迹打动的他遂决意解放基督徒，并于公元313年颁布米兰敕令，承认基督教的合法地位，并且自己也在死前受洗皈依。皇帝狄奥多西（Theodosius）于公元391年更将基督教定为单一国教，并废止其他宗教的流传。这是一个历史性的转折，揭开了欧洲的新纪元。

随着罗马帝国的分裂，基督教会内部也出现了分庭抗礼的局面。且于罗马和君士坦丁堡各自成立教廷。西部称天主教（Catholic），东部称正教（Orthodox，俗称东正教），伴随着宗派的芳燕纷飞。安置和寄托宗教理念和活动的宗教建筑也出现了风格大异其趣的各自发展。在大致相同的时期内，两种主要的艺术流派分别在东罗马帝国和西欧大陆滋生，它们就是拜占庭风格和罗曼风格。下面就对两种风格分别加以解说。

第一节

人神合一

两个罗马帝国是按照意大利半岛和希腊半岛之间海峡最狭处的中点为准在南北方向大致划界的，这只是一个模糊的区划。两国间是和衷共济的兄弟关系，没有边界争端和冲突。西罗马帝国消亡后，它那凄凄惶惶的小兄弟才忽然发现自身独处于群狼环伺的凶险境地，捍卫领土成为当务之急，此刻英雄皇帝查士丁尼一世

400—527—565年存在，它：——和——地先后被罗马人、意大利人、西哥特人、几乎恢复了罗马昔日的光荣。可惜这仅仅是暂时的回光返照而已。查士丁尼一世死后没有十年，意大利重新落入蛮族伦巴底人之手，不久波斯人又占据了叙利亚埃及。此后数百年内，——国与周边民族互有攻伐，它境况好像海滩上的珊瑚礁，样变换无常，其都城日渐破败收缩到希腊和东非诸——范围内。但在地理上——民与西欧隔绝，就是在政治——也是如此。因为当意大利分裂的时候，东罗马帝国及时救援——成了直接继承了罗马教廷与法——克人的王盟，拜占庭政权只有无奈地承认了新——西方格局。被排斥于十字军东征之外，拜占庭帝国无法摆脱——并且这一国家逐渐演化为——个新小国特——国。其文化和民族特征基本——是希腊化的——，它成为东西方基督教文化和西方天主教文化之间的——个接触和交流的重要地区。在中世纪的大部时间里，拜占庭是整个欧洲中相对稳定、最富有的文明之地，在战祸频仍的乱世中保全了古罗马文明的大量文化遗产。

公元10世纪后，拜占庭开始衰落。由于在西方天主教国家内战以及皇帝们的内乱，使得拜占庭集中造成财政空虚，又因为佛拉基尔拜占庭行政系统崩溃。拜占庭皇帝们无法与在东方新兴的蒙古帝国抗衡。同时，由于西方教廷及十字军不被拜占庭所信任，西方国家的援军却一波而来。由一拨又一拨的贵族骑士和骑士们带着黄金和武器，表示着由拜占庭组成的乌合之众打着教皇赐给国王十字旗号，来攻打拜占庭。虽然十字军对财富的兴趣远远高于对教理的兴趣，且不识礼义，但毕竟是一股强悍的力量。拜占庭利用前三次十字军的东征有效地抵消了突厥人的攻势。但是不幸兄弟阋于墙，拜占庭作战的经历反而使得说希腊语的拜占庭人和说拉丁语的西欧人彼此的鄙薄和

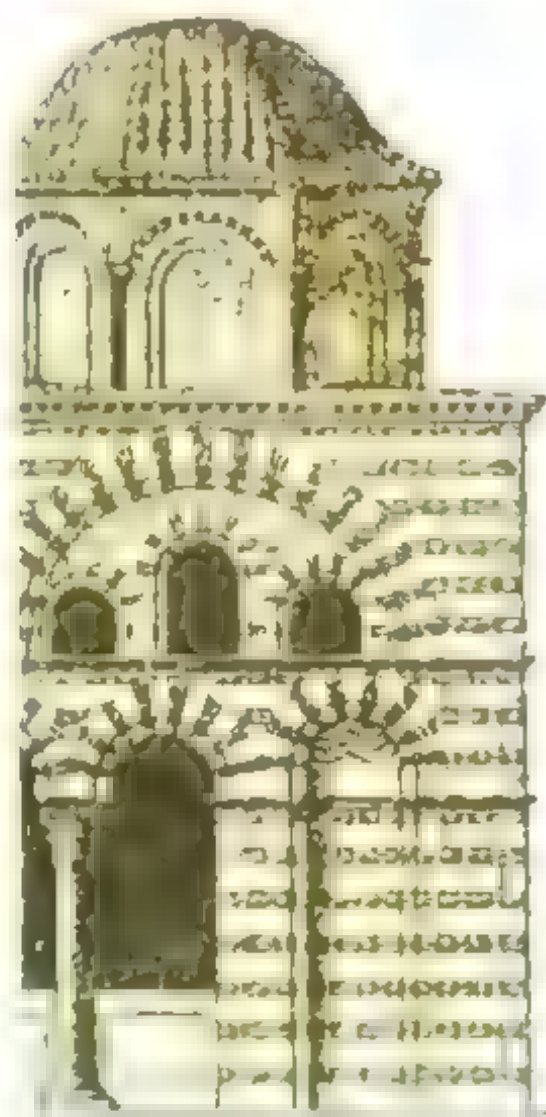


怀恨日-曹月甚，东方的珍奇使得西方的巨富家失去理智，技巧相煎变成了引狼入室。公元1204年，第四次东征的十字军没有将矛头对准异教徒，却回身攻陷了君士坦丁堡并将其洗劫，这是基督教史中尤其肮脏的一幕。尽管公元1261年拜占庭得以复国，但是已元气大伤，在持续的内忧外患下领土急剧缩水，最后只剩下君士坦丁堡和塞萨洛尼基两座城市和周围少量不连续的属地，帝国已是有名无实。这时东方兴起的奥斯曼土耳其帝国取突厥人而代之，其不断的侵略使得君士坦丁堡成为包围中的孤城，从而使得公元1453年5月29日该城的陷落仅仅成为时间先后问题。罗马帝国史到此完全谢幕，欧洲文明在大陆一线上自亚力山大大帝之后首次完全退出了亚洲的领域，东罗马末代君士坦丁堡—巴列奥略（Constantine Palaiologos）与城同亡，君士坦丁堡的废墟上矗立起土耳其人的伊斯兰清真寺，这里让我们不禁回想起罗马的故事，此间居然同样地一再重复一个晚作“Constantine”（君士坦丁）的魔咒，实在耐人寻味。

二、君士坦丁堡

君士坦丁堡的前身是公元前7世纪希腊人建立的名为拜占庭（Byzantium）的殖民城市，拜占庭是其拉丁名字。这座城市位于连接黑海与地中海，同时分隔欧亚两洲的博斯普鲁斯海峡南端亚细亚的岬角上，地理形势极为险要。岬角从海峡的欧洲

侧面向对面的亚洲沿岸伸出，南有马尔马拉海，北有博斯普鲁斯海湾，形成了天然良港金角湾。南北两面的狭长海峡作为拜占庭提供了两道海上大险的同时扼制着爱琴海和黑海间的航道。公元330年，君士坦丁大帝定都于此并开始建设君士坦丁堡之后，又修筑了两道重叠的城墙将城市与大陆隔开。第一道城墙长4英里，第二道则长达40英里，厚20英尺，位于第一道城墙西南约30英里处。这两堵防御城墙



君士坦丁堡的城墙

同巴尔干山脉相连，成为君士坦丁堡的陆上屏障。从此君士坦丁堡便为重重高墙和道道海峡环卫，成为一个防御体系极为周全森严的大堡垒，在长达十世纪的帝国史中，该城虽然在大部分时间里一再遭受攻击围困，但是除了仅有的两次陷落外，几乎始终能保持金身不破。

君士坦丁堡自始至终都是繁荣的商业和文化中心，其交通要冲的位置使得商贾云集、物产汇聚，东西方之间的枢纽地位更造就了风俗竞秀、文明融通的局面。君士坦丁大帝将其称为“Nova Roma”（第二罗马），其中的殷殷期望昭然若揭。与此同时，他的目标还包括在远离罗马厚重古典传统影响的地方，为刚刚开始与基督教联手的政权开辟一片新天地。他启动了大规模的市政建设，使得城市里面从皇宫、府邸、广场、教堂、角斗场、公共浴场到商铺等等，一应俱全，非常壮丽繁荣。6世纪时城市人口达百万，开始全面超越当时颓败的老罗马。励精图治的查士丁尼皇帝后来用大理石金面翻新了因平民暴动而被破坏的市容，更添置了罗马式输水道和华丽的地下水库。

■ 圣索菲亚大教堂 ■

最能够代表拜占庭建筑风格的是这一时期的宗教建筑，而当下的宗教建筑已经不再是古典时期的众神神庙了，取而代之的则是基督教堂。基督教被解禁后，宗教活动迅速由地下转到地上，教堂纷纷涌出地面。是早的建设多采用罗马的多功能大厅巴西利卡的形制，甚至直接将旧有的巴西利卡大厅改为教堂用。东罗马也建有很多这类教堂，但是最能够代表拜占庭建筑自身独有风格的，还是那些集中式结构的教堂。而其中最出众的代表，自然是君士坦丁堡的圣索菲亚大教堂（the Hagia Sophia）了。

圣索菲亚大教堂的名字“Hagia Sophia”在希腊文中是“圣智”（holy wisdom）的意思，这是4世纪的神学概念，所指是三位一体（holy trinity）的神性中列于次位的基督耶稣。它还有另一个非正式的名字“Megale Ekklesia”，意即“大教堂”，生动反映了当年人们在它空前巨大的体积前的赞叹折服。

君士坦丁堡前后共有过三座圣索菲亚教堂。第一座是由君士坦丁大帝的儿子君士坦丁二世于公元360年建成的有半圆形后殿的巴西利卡教堂，它也是当时君士坦



历史上最大的教堂，毁于公元404年的宗教暴动。第一座是于公元415年落成的结构相似的巴西利卡教堂，共有五个纵厅，并设侧门，宽达60米，其遗址如今仍于现圣索菲亚大教堂遗址外历历可见。该教堂毁于公元532年的“神性论叛乱”（Revolt of Monophysites）。旧教堂被毁后不到32天，第一座圣索菲亚大教堂的复建工程已在余烟未息的废墟上启动了。这是因为以教会势力维护者自居的查士丁尼皇帝主持政局以来，立志建造举世无匹的最大宗教圣所，作为东方新耶路撒冷的权力和信仰的象征。查士丁尼亲自参与了工程设计，传说新教堂的样式即来自于他在梦中得到的神启。创造独一无二事物的决心激励着查士丁尼，令他趋策整个帝国巨大的人力工程中心，倾情地投入。他不仅要教堂在结构上别具一格，且在豪华富丽上更要远远超越旧制。他指定了当时最著名的工程师安特希里斯（Anthemius of Tralles）和伊斯多留斯（Isidore of Miletus），提供给他们约100名匠师和1万名劳工，最贵重稀有的材料也由帝国边境源源运来，巨大的圆顶石块很多是取自帝国四境如埃及、罗马和小亚细亚的不同古代遗址，象牙和黄金造像及饰物取自小亚细亚以东所的古埃神庙。整个建设花费了约32万磅黄金，使得国库为之空虚。工程进展很快，五年后的公元537年12月27日便举行了隆重的落成典礼，此时以命得难以自己的查士丁尼搬开了郑重繁缛的仪式规程，兴奋采烈地舞入大厅，双臂高举高呼道：“感谢上帝，选择我完成了一件如日扶天的工程，哦，所罗门王，我已超越了你！”

因为伊士地会多发战争，圣索菲亚大教堂饱受地震和火人的困扰，不过始终得到了及时的修补加固。公元553年—557年和559年的地震曾摧毁其圆顶的东段，时任建筑师伊斯多留斯的侄子主持了修复工作。他将圆顶增高2.65米后，更在外墙添加了塔式扶垛强化结构。公元869年和986年的大地震又令西立面和圆顶倒塌，直到公元994年修复完毕为止，教堂被迫关闭。公元1317年在东北和西南向的外墙上又添加了角锥形的扶垛。公元1348年圆顶的东段再次倒塌，此后得到了修缮。从15世



纪14世纪留下的照片中可以看到，那时的圣索菲亚大教堂基本已处于荒废失修的状态了。由此可见，查士丁尼打造永垂不朽的圣殿的抱负最终并未有所实现，教堂巨大的体量和包罗万象的净空高度始终是构成工程上的巨大挑战。圆落成并不意味着大功告成，拜占庭碑必须接受来自四面八方的无情考验。事实证明，在如此艰巨的工程难题面前，仅仅依靠原始的智慧和力量是远远不够的。正是这些不断的自然材料老化和意外地震的侵袭下，拜占庭工程师的方案被一毁再毁，从石木屑中反复修砌，着意展现、修正、再创造，工艺在实践探索中不断发扬完善，亦是苦情一回。当年工程师的勇于创新、挑战极限的气魄也的确令人钦佩。

但人类之外更有人祸。公元1204年十字军东征活动中，大教堂亦被波及。米歇

尔八世皇帝 Michael VIII, 1261—1282年在位，修补了十字军造成的破坏，并添加上西南方向的扶壁。土耳其征服者穆罕默德一世于公元1453年破城进入教堂，为其壮美所深深震惊，当即决定将其改为皇家清真寺。据说得胜之后的当天下午他便主持进行了伊斯兰礼拜，可见教堂建筑美的强大感染力轻易便超越了宗教的门户之见。伟大的艺术品虽然难以于战祸中幸免，但是作为清真寺全新的职责要求其几乎全新的面貌，在5个世纪中土耳其人对其进行了不断的改造。首先在四角修建了四座细而尖的授时塔（或称光塔），用于登高远呼，提醒穆斯林定时进行礼拜活动，穹顶上的十字架也被伊斯兰教的半月标志所取代，5万枚金币被融化用于将半月镶嵌。此外还在外围陆续增加了许多附属性的小型建筑，如净身喷泉、陵墓、图书馆、学校、厨房等。因为缺乏系统性的安置，使得外观结构变得参差



杂。至于内墙上的壁画和马赛克图像，由于伊斯兰教规禁止圣像崇拜，所以在16世纪后全部被灰泥粉刷覆盖。土耳其共和国成立之后，首任总统凯末尔于1935年决定将圣索菲亚大教堂改建为博物馆，对所有宗教信仰的观众开放，被掩盖的马赛克也逐渐被剥露出来，得以重见天日。

从主体结构上看，圣索菲亚大教堂是一个以圆顶为核心向四周发展的集中式建筑。它外面环绕着花园，正前方有院落式的前庭，前庭后是分为内外两部分的前厅，前厅之后是包含中厅和两个侧厅的大厅，其平面布局仍明显保存了传统巴西利卡的特征。

毋庸置疑，圣索菲亚大教堂最引人注目的部分是那直径达33米，象征苍穹和普世权力的中央穹顶。虽然比万神殿的穹顶规模略小，但它仍属古代屈指可数的大穹顶，不过由于多次修补，已经不再是完美的正圆了。如果用圣索菲亚大教堂与万神殿作一个对比的话，尤其能方便我们认识其特色：万神殿的建筑空间是圆形的，墙是弧形的，虽然美学效果一流，但是在空间利用上较不实用，圣索菲亚大教堂的建筑空间是方形的，墙是平直的，便于安置设施。但是这就带来了一个结构难题，即如何将方形平面与圆形穹顶有效接合的问题。仅仅靠两种几何形在边缘相交的四个点上的支撑肯定是远远不够的了，而在没有钢筋和金属构件的时代，又如何单单依靠厚重的墙面和壁柱对巨大穹顶加以支撑呢？拜占庭工程师们在这里采用了一种天才的突破性设计，即利用穹顶和拱顶的片段拼合为穹顶和立墙之间的过渡结构。具体来说就是在东西向上各用一个较小的半穹顶作支撑，半穹顶下还有次一级的更小穹顶，总共有八个副穹；南北向上用很厚的墙形拱作支撑，上下的穹顶和拱顶之间的空隙部分用叫作拱肩或者穹隅（pendentive）的三角形穹面结构加以补齐。这样穹顶的主要重量通过穹面和拱面引导到穹隅下面的四个面积各达100平方米左右的柱墩上面，另一部分重力被长轴两端的穹顶和其中的小穹顶逐级传递分解，最终落在底部的外墙上。因此外部的辅助性扶垛和扶壁变得不可或缺，并在后世不断追加。

穹窿顶端最初饰以基督像，15世纪被换为《古兰经》铭文。穹顶的基部是40扇连续的拱窗，开窗不但减轻了穹顶重量和外张力，更造就了独一无二的视觉效果。虽然射入的辉煌太光将穹顶由下而上照亮，光影交映使穹顶显得异常轻盈，举头看去，由镶嵌画细密装饰的圆顶丝毫没有砖石结构的沉重印象，反之却轻薄得好似一顶

放置在光环之上的彩色帐篷，或者更外像是漂浮于半空之中。拜占庭著名撰史人普罗科匹尤斯（Procopius）曾精确地描述道：“它似乎并不是安置在下面的固体基础上，而是悬挂在从大空中垂下的一系金链上。”这里所体现的空间通透感比较起万神殿来更为清晰，更高敞宏大的内部空间可以顺畅地升腾，直至融入无限天宇中。



圣索菲亚大教堂穹顶结构图

前庭具有七道门通入前厅，其中

常用的有一道。前厅分为外厅和内厅两进，外厅有600米长，可深有6.03米，顶部有连拱的交叉拱，在拜占庭时期，接受洗礼的人不许进入内堂，只能在这里等待。外厅有六道门通向内厅。橡木门扇，镶有镀金的青铜板，装饰精美。内厅的拱圈上完全为精美的马赛克所覆盖，墙面亦覆盖以条纹大理石。色彩艳丽的金地马赛克使用植物和几何纹样，十字架题材融在其上，同时主题使用人像，这是拜占庭古典的装饰风格。正厅中引人注目的一幅耶稣像，是10世纪的作品，在他左右分别是圣母马利亚和圣天使加布里埃尔。脚下铺砌大理石是皇帝和奥六世（Leo VI），利奥六世王在为自己因次婚姻打破规范，为即非忏悔。内厅具有九道门通向中央大厅，南边的一道门由公众使用，北边的一道门提供给避难者，它们的样式简单朴素，中间的一道门供奉帝和仅以使用一张黄帘，尤其是正厅的一道门，华丽庄严，用于包整门框的金银薄板不被黄焚的十字架揭去，传说制作这些门框的木材乃是取自于诺亚方舟。

中央大厅是一个体量空前庞大的单一空间。从正中的皇帝大门后起，殿未梢，约100米长的空间中，毫无阻隔。大十字的样式很别致，好像一只巨大的巨龙趴在地面上。殿中，“品”字有置着，三个圆于偏殿，好像是熊的头部和前足，在相对长的一侧两侧也设置两个正占相同的半圆开偏殿，仿佛是我的一足。这只熊的胸膛部是令人印象尤其深刻的所在，在一个长32.3米，到正门歇架为29.3米的近似长方形的拜占庭式里，由高为55.6米的六棱形雄壮的大理石柱和圆拱共同营造出比例性的主要气氛。令人震惊。大厅中只有107根立柱，其中40根在殿尾，其余的分布



在第二层的回廊 (gallery) 中。回廊共有一段，分别位于北面、南面和西面。西面的功能最为显著，是提供给皇后及皇亲用的，北面的部分由贵族妇女使用。很明显，它们的效能相当于后世剧院的楼厢。柱廊之上的南北墙的拱下墙 (lympanon) 上各开了12扇拱窗，分两列，

下七上五。这些开窗既减轻了墙壁重量，又能起到传导穹顶重力的作用。中厅墙壁由下而上直到回廊的高度全都贴着精选的珍贵彩色大理石，石材来自帝国各地，象征着八方辐聚。北墙上的壁龛中装饰有穿着白色法衣的宗教领袖像，身边铭着各自的名字，除此之外还有精巧的小型装饰性板状石雕，里面表现了海洋题材，诸如海神的叉戟和海怪等，更加触目的则是在回廊高度上悬挂的几个比例惊人的巨大圆形徽章，那是伊斯兰教徒设置的直径达7.5米的广告牌，上面写着“安拉”“穆罕默德”和几位哈里发的名讳，中厅的两侧各有一道侧厅，一部分的总体宽度是70米。地面所铺的有黑条纹的灰色大理石来自马尔马拉岛，工匠将石材剖成片材然后精心拼合，其纹路仍能流畅接续。起主要承重作用的四角上的柱墩被掩盖于视线之外，从而使得在视觉上体验更多的轻巧的同时，令空间在各个方向上无碍地自由伸展。

当年的这半皇家教堂里面，到处珠光宝气，金碧辉煌，举行教仪的时候场面之盛，令人遐想。当时的皇帝头戴缀满宝石的皇冠，身穿镶金的紫端长袍，扈从如蚁，仪仗如云，在他参拜的时候，臣民黑压压一片跪倒在他身后，只有少数权贵才能直得得到嘉宠时亲吻他长袍的镶边，奢华排场远远超过了罗马时代的景象。拜占庭皇帝有任命天主教的权利。从查士丁尼开始，皇权事实上囊括了教皇的功能，他同时有意识地通过世俗权力和宗教权力将自身地位加以神化，塑造为上帝在地上的唯一代言人，很明显，这种人神合一的无上地位是具有东方专制集权制度色彩的。据记载，在教堂中供奉的常设神职人员共约600人，其中包括80名教士，150名执事、40名

女修士，60名下级执事，160名诵经士，25名领唱人和75名唱诗班。在此庄严气度下，参与者进入时都会张西望兴奋不已，而离开后都会不由自主地在回味描述中将景象加以溢美夸张，这自然使得大教堂在民众心目中的形象愈加完美高大。

在各种装饰性元素中，柱头和拱券首先在造就圣索菲亚大教堂的建筑美中扮演了重要角色。尤其是样式雍容华美的柱头，属于拜占庭石雕的最高成就，其中最出色的片断见于底层的柱廊。这里的精美柱头已经超越传统柱式规则的束缚，在复合柱式的柱形大模样下，大胆采用了水平的多重细密花边题材，具有浓郁几何装饰意味的东方气息，其精雕细刻的镂空手法非常高明。其间除了各种植物和几何纹样外，还可见到查士丁尼和其妻子特奥多拉（Theodora）名字首字母组合。柱头的饰带与拱券上的雕花彼此延伸连接，相同的工艺和质量使得两部分结构浑然一体。

教堂墙壁上的大量马赛克装饰则属于拜占庭基督教造型艺术的主要形式。虽然在此已可见壁画，但是从其审美情趣和特征上来看，仍处于马赛克的阴影之下。所有的装饰都采用绚丽的金色背景，简单的平面设色和单纯的线条，这些特点和当时发源于东方的拜占庭艺术不无关系。圣索菲亚大教堂的早期马赛克主要表现内容是物体和纹样，人像是10世纪之后才出现的。这是因为公元726年皇帝利奥三世（Leo III）颁布《圣像》条文，下令禁止表现宗教偶像并销毁大批圣像。此后圣像破坏者和圣像崇拜者之间进行了持久的争论，最终达成的折衷方案是禁止宗教雕塑，但允许宗教绘画。所以教堂雕塑被局限在边缘装饰，大型造像几乎完全消失，而马赛克和壁画取而代之占据了装饰艺术的主导地位。画廊中有一幅最著名的马赛克作品在东端，表现的是11世纪的女皇佐伊（Empress Zoe）和皇帝君士坦丁九世捧着卷轴和钱袋恭敬地侍立耶稣两侧，他们的镶金错银的大礼服和皇冠用闪烁的马赛克来表现真是再合适不过了。佐伊先后有三次婚姻，据说每次新婚之后墙上的皇帝面容都要及时供过、及时更新。另一幅表现的是皇帝约翰二世（Emperor John II Comnenus, 1118—1143年在位）和皇后、皇子们立在圣母和圣婴两旁，这件12世纪的作品相对而言手法就更加柔和自然，具有更多的现实主义色彩。最高精品却是那一副12世纪的《下十字架图》（the Descent），该图下半部已严重残缺，作品表现的是站在施洗约翰和圣母马利亚之间的耶稣，耶稣面部通过明暗阴影表现出来的准确结构和生动神态，达到了很高的写实水平，传达的性格特征和情绪状态也都非常贴切。一般的半圆穹

要只顾及了结构力学上的功能性，缺乏整体规划和连续性的同时忽视了美学效果。当时关于扶垛问题，尚未有成熟的解决方案，而相对令人满意的答卷则要等到哥特艺术时代中才能出现。

教堂采用的比较特殊的建筑工艺包括为了减重而特制的低温烧制的轻型砖，此外在混凝土中也混入此类比重小的砖屑。在重要的结构件如立柱墩上，不是用常规水泥做黏结物，而是用融化的铅，以确保足够的强度。

圣索菲亚大教堂的总面积约7500平方米，在世界上排名第四，仅仅落在罗马圣彼得大教堂、米兰大教堂和伦敦圣保罗大教堂之后。而在罗马圣彼得大教堂落成之前的八百年内，它是世界上最大的穹顶建筑。圣索菲亚大教堂是东罗马教廷的枢机主教堂，也是拜占庭皇室用于举行加冕礼的皇家教堂，在整个东正教世界内具有至高无上的地位。作为建筑经典范例，该教堂的影响非常深远，土耳其帝国后来在近中东兴建的大型清真寺都以其为蓝本，而自此以后集中式的方形堂和雄伟饱满的中央圆顶就几乎成为了大清真寺的制式建筑语言。此外在东欧的东正教国家里面，多数东正教教堂都追随集中式的形制。基辅大公弗拉基米尔的使者们当年被在圣索菲亚大教堂中看到的华丽仪式而倾倒，他们在报告中写道：“……我们不知道是在天堂，还是在人间。因为人间没有如此壮观、如此美丽的景象，简直叫我们难以形容。”这使得俄罗斯人在大约公元988年皈依东正教，并且在公元1037年开始在基辅仿建自己的圣索菲亚大教堂。因为其无数后裔，圣索菲亚大教堂完全可以称作是整个东方建筑家族中的一位伟大母亲。

■ “希腊十字式”教堂、圣维塔莱教堂和圣马可大教堂

圣索菲亚大教堂作为拜占庭教堂的开山之作，尝试性还很强，所以还不能算是最典型的东正教教堂，至少其平面上还有明显的巴西利卡的痕迹。而后来演化出来的制式拜占庭教堂则多是所谓的“希腊十字式”，其特征是采用近似正方形的主体平面，在其中建出一纵一横垂直相交的核心空间，成为一个称为所谓“希腊十字”的等臂十字形。穹顶位于正中的小正方形上面，十字的四臂上方或者是筒形拱或者是半圆的穹顶，在彼此接合的位置上添加穹隅与中央穹顶取齐，祭坛位于穹顶之下。四臂外的四角另辟作方形小间，它们的房顶比中央部分的要低，以便保持外部清晰的十字形结构效果。这个位置上有时也设置四个小形穹顶，与中央穹顶呈众星捧月状

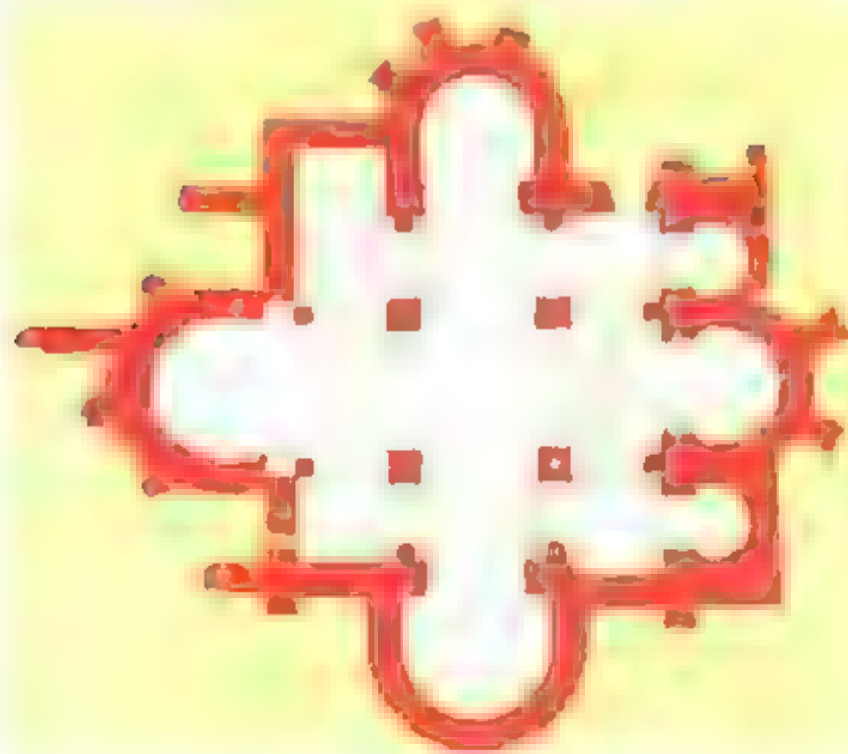


图 1-1-1 希腊十字式

较常见的是在西向加上两道前厅，在东向加上一个半圆偏殿，等等。这样的教堂数量众多，但是规模一般较小，穹顶直径很少超过4米。造成这种现象的原因一方面来自于技术上的困难，一方面则为社区和修道院规模（100人左右）所限。同时也是为了维护清晰的美学效果和十字形宗教象征意义。总之，“希腊十字式”不是以规模取胜，而是以清晰的体系和均衡的比例打动人心。

集中式的建筑理念不仅在东罗马帝国广为流传，也影响到西欧，比如查士丁尼皇帝曾赞助的拉韦纳（Ravenna）就有著名的圣维塔莱教堂（San Vitale）。该拜占庭式教堂建于公元525~547年，体积不大，但是内部空间甚为曲折复杂。其平面是别致的八角形，穹顶和底层拱廊之间还有一层环廊，各面开间都是拱面上的两层由双柱托中的一联拱，环廊在东面中断，隔出一个半圆形的后殿来，在西面则有一个偏长的前厅以奇特的相切形式与八

相呼应。中央穹顶常常被一段墙面或者鼓座进一步托高，加强纪念性。这种由中央逐级滑落的体系也象征着天界、人界、阴界的层级关系。“希腊十字式”教堂也倾向于强调内部空间，外墙非常朴素，而内部则充斥色彩艳丽的墙面装饰和贵重建材。在这样纯粹的集中式结构里，由于十字臂的小进深，可利用的空间相当有限，所以在外国常常被迫添加附属建筑，

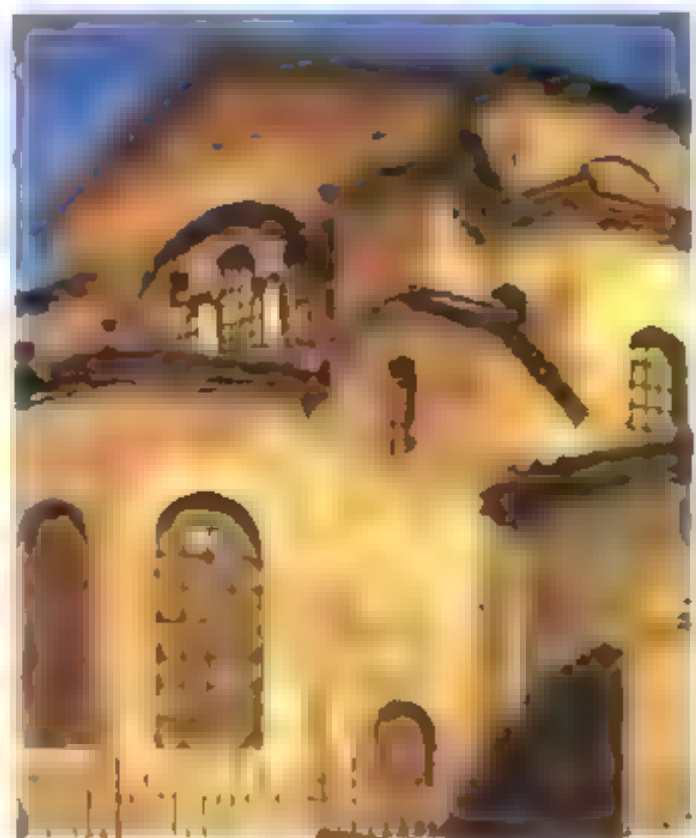


图 1-1-2 圣维塔莱教堂

做良数设到了教堂上部空间的方方面面，在总
成一片迷离的超凡华贵景象，见证了当年城市
共和国纸醉金迷的豪奢繁荣，难怪后人干脆将
圣马可大教堂俗称为“黄金大教堂”了。

拜占庭文明好像一个榫卯建筑构件，既完
成了时间上的过渡，又造就了空间上的勾连，
它响彻了罗马帝国的余韵，渲染了斯拉夫文明
的背景，同时揭开了新中东格局的序幕。在这样
那样的效用之外，就总体而言，拜占庭文明
充满了因循保守的老旧气息，缺乏创新和改革，
十足是一个日薄西山中陶醉于旧日功勋荣誉
里的暮气老人。



图 1-1-1 圣马可大教堂内部

第二节

原罪网罗

西罗马帝国崩溃后，蛮族以部族为建制在废墟中四下横行，带来连绵混乱和破坏。当欧洲已经没有什么值得动掙的目标后，有的部落甚至渡海打到北非去了。但是相对有远见的部落却及时圈占了肥沃的土地，开始打造立国的基业，其中成就最大的是日耳曼人中的一支——法兰克人(Franks)。他们在高卢北部建立了墨洛温王朝(Merovingian)，其精明的国王克洛维(Clovis)联合了法兰克各部落，通过皈依天主教，他又赢得了教皇和高卢人的同情，从而建立起包括现在德法疆域的法兰克王国。但克洛维的后代昏庸无能，国祚旁落。宰相矮子丕平(Pepin the Short)是一位费解式的人物，花言巧语居然劝得末代国王出了家，于是他自己在公元751年称王，创建了加洛林王朝(Carolingian)。丕平之子就是英明神武的查理曼大帝(Charles the Great)，又称卡尔大帝，他征战一生，开疆拓土，征服了从大西洋到北欧和俄罗斯的欧洲大部，几乎重新统一了西罗马帝国的欧洲部分，于威赫赫公元800年圣诞节，教皇利奥三世(Leo III)为他加冕，承认他作为罗马皇帝继承者

的地位，查理曼遂成为西方无可争议的新统治者，接受了“奥古斯都”的欢呼拥戴。

惜乎！查理曼帝国的崛起却只不过是昙花一现。查理曼于公元814年去世后，帝国被继承人分割，之后又很快陷入分崩离析局面。这为侵略者提供了可乘之机，南部的穆斯林、北部的乘京海盗和东方的中亚游牧民将欧洲团团围住，杀人放火四境不宁。这一时期较大的两个强权是：由法兰克人继续掌握的高卢演化而成的法兰西和东部日耳曼人控制的日耳曼尼亚，后者包括原查理曼帝国的东部，即现在的德国和中欧地区。不过日耳曼尼亚当时还处于松散的部落联盟形式，尚未过渡成统一国家。但教皇失去了查理曼这座靠山后，不堪意大利诸侯之扰，遂向日耳曼人求援。于是萨克森地区首领奥托（Otto）立即赶来成功救驾，教皇于是投桃报李，赏给奥托“罗马皇帝”的虚衔。奥托得意洋洋，回去后就在自家的花果山上竖起了“德意志神圣罗马帝国”的大旗，一直招摇到了公元1801年。可是直到它被拿破仑的战车推倒为止，所谓的帝国始终是有名无实，处于分裂局面，恰如整个一盘散沙的欧洲。就这样，动荡和分裂构成了欧洲中世纪前期的主旋律。

当原蛮族君主们一批批地率众拜倒在教会圣坛前面时，其动机其实非常暧昧。他们并非被教理所宣扬的博爱所感染打动，而是看到了宗教工具的多重效能，即一方面可以得到教会组织的拥戴，一方面可以利用教化奴役民众。宗教好像一张天罗地网，上面有两个绳纲——君权和教权，国王和教皇合力将这张大网抛在百姓头上，小民没有一个有幸得脱。而罗网上面的无数坠子，就是星罗棋布的教堂了。

■ “拉丁十字式”巴西利卡 ■

坠子裡面最沉的一粒应属罗马的老圣彼得大教堂（St. Peter Dom）了。该教堂为了纪念殉教的使徒圣彼得选址于其当年的受难地上。

教堂最初采用的是巴西利卡式，但是形式已经不再是单纯的长方形平面，而是经过了发展的所谓“拉丁十字式”。“拉丁十字式”与拜占庭式的“希腊十字式”的区别在于十字不再是等臂的了，其横臂要短于纵臂，而横臂是将后殿部分的两端加长后，突出长方形轮廓外形成的横厅。在老圣彼得大教堂里面，“拉丁十字式”的特征十分明显，整个大厅被立墙在靠后的位置上隔断为前厅和后厅两部分。前厅被两遂柱廊和两道拱廊分割为五个部分，分别是宽阔的中堂和四个较窄的制堂。列柱支



图「十字式」教堂平面图

撑的一段墙面从中央到外墙逐级降低，屋梁就楔在这六段墙面上头。斜坡面屋顶分成两段，中央托高出一截来，一方面是为了使结构更为曲折高耸较有纪念性，而且从屋脊顶端看去十字形更加明显；另一方面也是为了创造一段可以开窗向幽暗的中堂提供光源的墙面，其造就的屋顶效果有些近似中国的宫殿的重檐。前厅与后厅，同时也是纵厅与横厅相交的地方，有一个巨大的圆拱，为放置着圣彼得遗骸的后殿

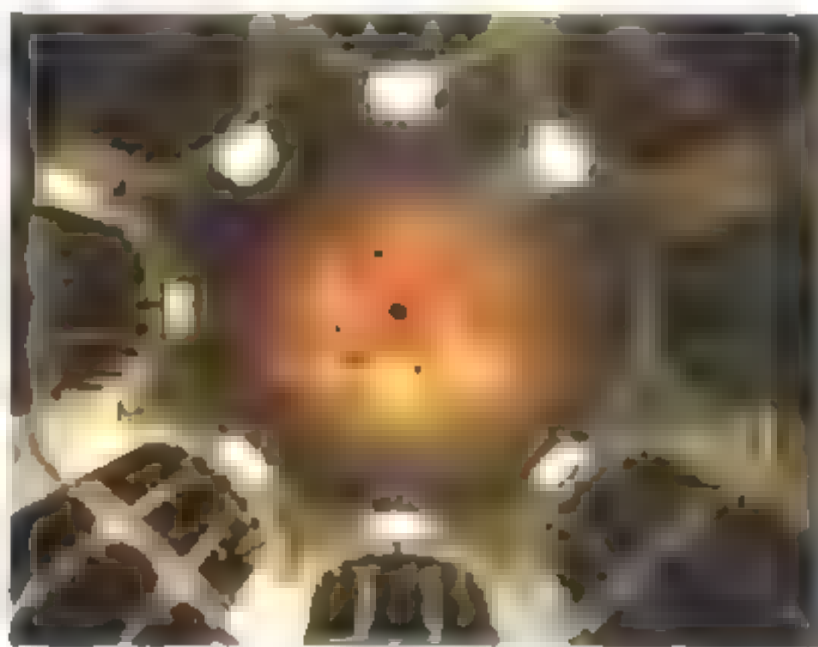
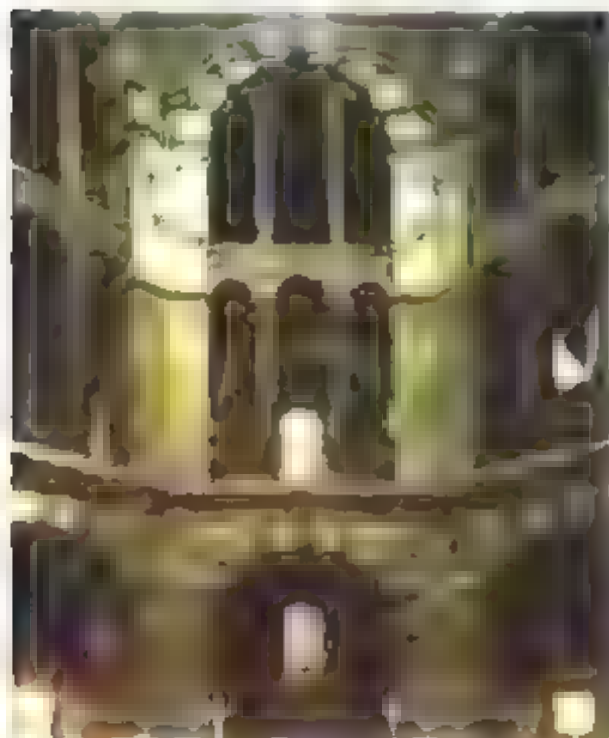
做了一个着重标记，这个圆拱取了古典凯旋门的形式和内涵，象征着耶稣对死亡的征服。后厅狭长，中央有向后凸出的半圆形后殿，用于安置祭坛、教皇宝座、教会人士的座席等。后来因为唱诗班也出现在后殿里面，空间显得局促了，所以半圆后殿的规模有不断扩大的趋势。教堂的主体面积并不太大，但是却有相当广阔的前庭，面积几乎与外厅相等。前庭被柱廊围合，形成封闭的广场形式，庭中有象征洁净灵魂的喷泉，而且外面有非常雄伟的近似凯旋门样式的连拱门廊。这一切都明显来源于罗马的古典传统并带着罗马广场的痕迹，这也说明了当时的建筑师已经意识到巴西利卡教堂的外立面缺乏纪念性，所以不得不着意添加古典元素进行平衡和强化。教堂的正门从而在事实上提置到了前庭外的门廊处，同时巴西利卡的正门则完全消失在了环廊之后，这是非常巧妙而且理智地利用综合空间改观提升建筑视效的手法。



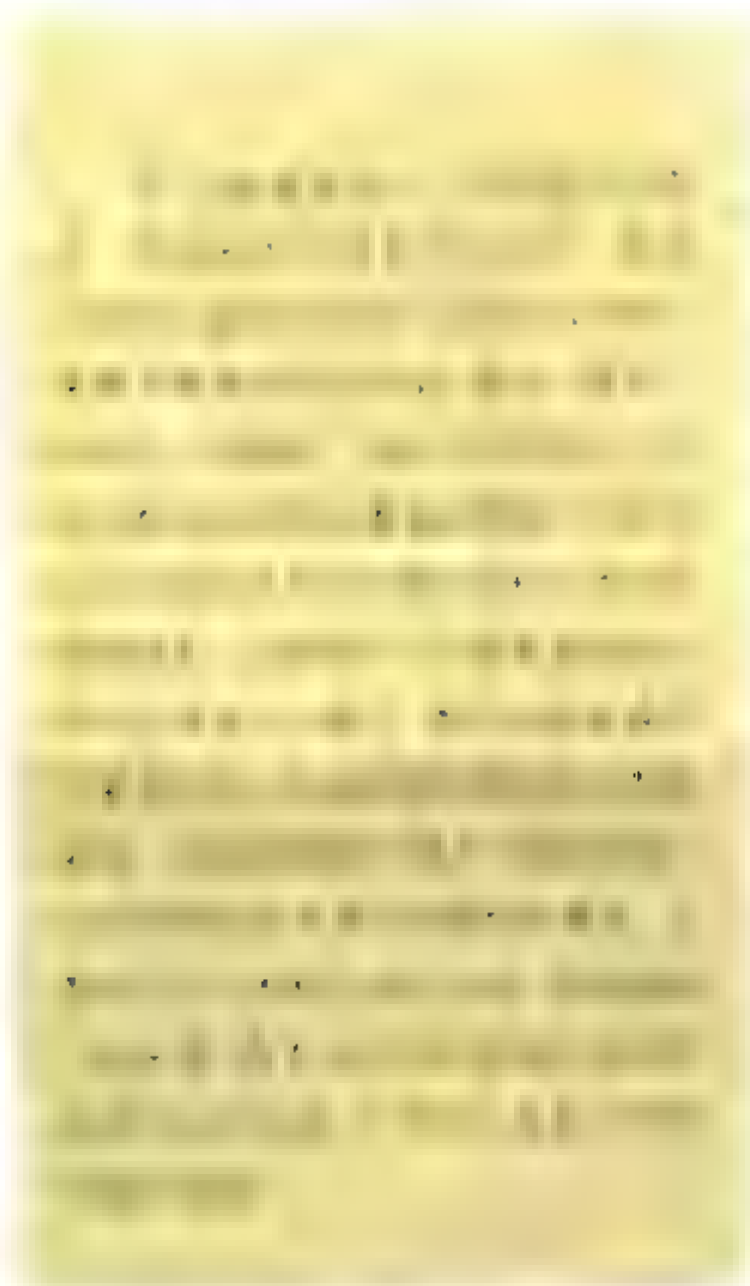
巴西利卡教堂的弱点不仅仅在于外部的单薄中薄，内部也经不起推敲。其结构虽然简洁轻巧，但是梁架结构限制了净空发展，高度和宽度都有限，而且墙壁要完成承重功能，开窗较小，所以内部相当阴暗。此外其木制梁架暴露在空中，既不美观，防火性能也差，砖砌的墙体也不够厚重华美。因此就限制了它行使作为教堂最基本的教堂的功能，所以在16世纪这些建筑被拆除，在原址修建起了外观和内部都更加宏伟壮丽的全世界最大的新圣彼得大教堂，旧的巴西利卡教堂遂不复可见，但是直到今天其遗址还是可以在新教堂地基下的地面上看到些许遗迹。

加洛林时期建筑

圣彼得大教堂仍然是罗马人的作品，且让我们来看看日耳曼人的作品吧。加洛林王朝时期的代表性建筑有查理曼大帝在德国亚琛(Aachen)修建的行宫教堂(Aachener Pfalzkapelle)。当查理曼去意大利探望教皇的时候，在拉韦纳看到了圣维塔莱教堂，深受感



动，所以回家以后一定要原样复制这个他“所见到过的最美好的东西”。幸亏这位见识有限的皇帝没有再去游逛梵蒂冈丁堡，不然他老家那些匠人岂不要遭殃？查理曼的这种小教堂也是八角形的平面，底层的柱廊上却有两层回廊。下层回廊的西向安置有查理曼简朴的大理石宝座，正对着祭坛方向，居高临下，看不出应有的恭谨态势，八角形穹顶上饰有金地马赛



克圣像。该教堂现在是正保主教座教堂的核心部分。后来人们又在西面添建了一座尖塔，在西面上加盖了晚期罗曼式的西墙，在东面延伸出了哥特式的中厅和西厅，形成了独特的混合风格。这座教堂好像具有旺盛生命力的活物，一千多年来一直伴随着时代风格不断地生长发育。正保主教座教堂是德国地区非常重要的一座教堂，因为查理曼的传说，在神圣罗马帝国时期长期被用作皇帝的加冕教堂。

图1-230拜占庭圣索菲亚外，加洛林时期的日耳曼人也仿造了大量巴西利卡教堂，只是多数异常简陋，外形不但粗糙，比例也常常不美观，处处流露出家族建筑所有限的工艺水平和审美力。与此同时，他们却不墨守成规，更富有创造力，经常会在常规框架下进行异想天开的改造，或者在外部添设一座奇峰突起的巨大方塔，或

者将两座巴西利卡交叉联合在一起，凡此种种，不一而足，常常不和谐到了荒谬可笑的地步。但是如果考虑到当时的目的，进行这类探索性的尝试时，其心态正如同儿童用积木随意拼搭出心目中的奇幻灵感，即使笨拙天真也属情有可原。

在经过种种摸索之后，得出的最具影响的建筑形制应该就是所谓的“西面构建”（Westwerk）了，出现这种形制的背景如图1-231，因为在教堂建设中逐渐形成了将大门开在西面的传统，而地位最尊贵的圣坛则设置在与大门相对的东面，以便教徒参拜时面对着耶路撒冷方向，耶稣殉难处。同时希腊巴西利卡的西立面除了大门和开窗之外，只剩下简单乏味的墙面，显然缺乏纪念性，无法给准备踏入教堂的人造成深刻印象。这个问题在老圣彼得大教堂那里也出现过，罗马人的解决方案是添加平面扩展的前庭和回廊制造庄严，而日耳曼人则在另一个维度上寻求突破——在纵向上

显眼地位于南墙一端。它有两个半圆殿，比一般教堂多一个，分别位于东西两端。如果看平面图，几乎可以说它是由两个拉丁十字式的巴西利卡背向叠合而成的。若加以拦腰斩断的话，仍然是两个完整的巴西利卡。其整体结构严格对称。中轴线上有两座巨型方塔，四角各有一座圆形细高尖塔。



图 1-1-2 圣马可大教堂

圣米歇尔教堂没有强调“西面构建”，但是却包含不少其他革新形式。首先，是指回廊的相当大的半圆后殿。回廊内饰以柱廊隔出一间内殿来，增加了层次感和神秘性，像这样的内殿里面常用来安置供朝圣者礼拜的圣物、墓穴或者珍宝。圣米歇尔教堂的内殿中是为其奠基的主教的墓穴。其次，是在十字形平面结构的相交点位置上建塔，这种建在屋脊中央的塔叫作“四聚塔”（Vierungsturm），用于增加升腾之势。与此同时，塔下方由纵横轴相交而成的方形区域也被分划强调了出来，第一，在列柱中采用了两根圆柱和一个方形柱墩交替更替的布置，柱头采用各种粗拙的立方体形式，叫作立方体柱头（Würfelkapitel），拱拱上是有典型时代特色的红白相间图案，第四，教堂房顶上铺设了木制天花板，上面有描绘耶稣族谱的彩画，房梁框架从而就被掩盖了。

◎ 罗曼式建筑 ◎

经过前几个时期的探索和积累，日耳曼人终于创造出一种完整而独立的建筑风格语言，这就是罗曼式建筑（Romanesque）。字面上的原意是“罗马风格建筑”或者“罗马式建筑”，这种来自19世纪的命名当然不尽准确，但是也清晰地表现了该风格与罗马建筑的渊源。

罗曼式主要是一种宗教建筑风格，作品多为修道院和教堂，时间跨度大约是从

公元1000~1250年。罗曼式建筑在继承了罗马建筑的拱券技术和古典柱式之外,还沿袭了早期教堂拉丁十字式的平面结构。至于罗曼式建筑的自身典型特征则是:墙体沉重厚实,墙面上开户开窗均用圆拱形,采用“西面构建”,西立面上建立一到两座尖塔钟楼。有时也建筑“四聚塔”并在其上设钟楼,西立面设置正门,门中建造多层同心圆拱,上面排列精美雕塑;中厅柱廊中的列柱和柱墩以不同大小或者形状的方式有韵律地交替;因为窗口窄小,中厅内空间阴暗神秘,中厅上以拱顶取代木梁架和木制天花板。随着净高的提高,外墙越来越多地采用扶壁来平衡沉重的拱顶的侧推力,柱对拱的托举,东段多有圣坛的后殿装饰华丽,后殿常有回廊。面积相当大,而且由于不断增大的圣像圣物膜拜的需要,在后殿为外廊增设小型礼拜堂加以专门供奉陈列,从而使得总体平面结构渐趋复杂。



图 3-1-1 罗曼式建筑——圣米歇尔教堂

下面来看几个罗曼式建筑的代表作。首先是位于德国莱茵河畔的斯拜尔皇帝主教教堂(Kaiserdom zu Speyer)。这是现存最大的一座罗曼式教堂。皇帝康拉德二世(Konrad II)于公元1027年为其奠基,公元1061年教堂落成。二十年后,皇帝海因里希四世(Heinrich IV)又将其整体翻建。该教堂在中世纪是德意志不同族系的六位皇帝的埋骨地,从而也成为了皇权的象征物,更因为当时的显赫地位而成为中世纪早期许多教堂的样板。该教堂于公元1689年曾遭大火,整个西半部被毁,公元



1794年又受到法国大革命的波及破坏,直到19世纪才得到全面修复。

皇帝主教教堂长134米,宽55米,纵厅总宽37米,外墙厚达6米,中厅净高33米,宽13.8米,东边钟塔最高有71米。其主体结构 and 圣米歇尔教堂有些类似,也有两座“四聚塔”和四座外围尖塔,但

是斯拜业皇帝大教堂只有一个半圆殿，是典型的拉丁十字式，这里有雄伟的“西面构建”，两座尖塔坐落在立面之后，相对独立。西立面在水平方向上分三个部分，下面有三道拱门，重拱间有精致的小型雕塑；中段有两个拱窗围护着一个轮形或花窗，花窗中央有耶稣像，四角上是四大福音使徒的象征兽，顶上是十字架的男孩基督和三角形山墙。整体印象庄严厚重，玻璃窗和雕刻等装饰性元素所占的比重很小，墙面占据了绝对优势，而且墙面上的装饰纹样以水平线条为主，效果素朴沉着。这个西立面虽然是19世纪建的，但是仍然维持了与旧有罗曼式建筑的和谐统一。“西面构建”的厚度很大，中间形成了一进前厅，其顶上有十字拱。一道大门也有前后两重，外面的正门上方有六个壁龛，其中安放著圣母子等圣像，内侧的正门比较简朴，除了有雕塑柱和饰带之外没有其他雕刻，但是该处墙体如此之厚，以至于从内外两面都修建了六层递进的同心圆拱，中央则是青铜铸造的拱形大门，顶部雕有进行末日审判的基督像。圆拱和墙面上随处可见典型罗曼式的红白相间的條模。“西面构建”的上部空间由皇帝和其随从在礼拜中使用，其形式也从而带有一定的世俗性色彩，它在某种意义上代表了世俗皇权与教会权力分庭抗礼的一种力量表示，这从建筑总体东西两端势均力敌的对峙格局中同样能鲜明地解读出来。



教堂的大厅内共有三纵厅，即一个中厅和两个侧厅。作为隔断的内道柱断结构比较复杂，起支撑作用的其实是粗重的柱墩，柱墩外有圆形壁柱，在视觉上制造圆柱的假象使其显得比较轻盈。中厅的柱墩两边各有十一根，多作为教会圣职柱石的十一位传教使徒。壁柱有两种类型，一种较细的直通到顶，有简单的立方体柱头，另一种较粗的分为上下两段，更有两个比较繁复的柱头。两种壁柱交替出现，轮到粗柱的时候就凌空挑起一道带拱，两道带拱之间的穹面以十字棧拱支撑，十字棧的棧线便收束在粗柱顶上。中厅上空的拱顶由六个被带拱分隔的十字棧拱穹面单元组成，这些面积和结构都相同的方形穹面投

映到平面上就构成了一种基本建筑几何单元，称为“方形穹面单元”（locus）。穹面柱底在水平方向上各有一部分，下面是侧形的支撑拱；顶上是拱窗和拱下墙，纵向拱形动势的延续有引导视线向行走系的作用；中厅比中厅墙面于19世纪绘制了连续壁画。圆拱和拱窗以两个为一个基本单位统一在一个大圆拱里面，这个大圆拱又支撑着一个十字拱单元。所以从整体上看，内部结构不但环环相扣，而且富于节奏感。

11世纪早期在纵厅向横厅过渡的地方，有一道高过人头的矮墙（cleftier）将其隔断，中央开设一窗。这是因为当时神圣的后殿不允许一般教众涉足，甚至不许窥看，所以设置这道墙起到近似屏障的阻挡作用。后来随着观念变化，这样的设施也就被拆除了。因为中厅和横厅宽度大致相等，两个相交的四聚中面（德语，Vierseitig）正方形、两个方向上的长厅在这里都以一个圆拱收束，被强调和独立出来的核心空间便用于安置主祭坛。四聚正方形是定义整个教堂几何变量的一个基本单位，其面积和横厅的侧壁上部方形平面相同，而且也等于中厅内每个十字拱单元的方形穹面单元，其边长又是侧厅中的十字拱单元的边长的一倍。这个正方形就好像一个建筑模块，整个教堂就是由其和其变体叠加而成的，这也是罗曼式的一个特点。四聚正方形上空就是“四聚塔”，该塔内空，仰头便可看到其八角形穹顶的内部，穹顶楔在作为过渡的穹隅和鼓座之上，此时便成为整个教堂中最具升腾超越感的高超空间。

在北侧，为了安置殉教圣女阿美瑞安（Aurea）的遗骸修建了小型礼拜堂，作为附属建筑缀在平面，其中也有半圆室和祭坛圣像，可谓麻雀虽小五脏俱全。于同一侧曾有其也五个小礼拜堂，现已不存。在南侧相对立的位置上另有一座卡特琳娜小礼拜堂（Katharinenkapelle）。东立面上突出由双塔扶持的半圆后殿，稍后面中央由“四聚塔”强调纪念性的结构是盛期罗曼式的经典样板。由于后来的不断添补，东面也包含了一些非典型的元素，例如双塔的塔尖是晚期罗曼式，侧面的法衣室是哥特式，而“四聚塔”的塔身则是巴洛克式的。对比早期的拉丁十字式，罗曼式的拉丁十字显得更纤长的同时，将半圆形后殿明显加大。斯拜亚皇帝主教堂的后殿宽度与中厅相等，从平面图上来看，不但十字形更为完美，而且清晰地浮现出一个人形轮廓，其头、身、手臂历历可见，而这正是设计中所期望的象征效果之一。后殿中除了祭坛和圣物，还常常安置有神职人员的木制座席。

在建筑整体的上部有一道浅浅的圆拱形廊曲拱回环，将教堂围裹了一整圈，

它虽然没有什么实际的功能，却构成一条精致的饰带令整个外墙生动了起来。因为从下望去其体积很微小，常人似乎难以容身，所以也被戏称为“侏儒回廊”（Zwerg Galerie）。

罗曼式建筑被德国学界分为三个时期，即奥托时期（Ottonische Phase），这是罗曼式的形成早期，萨里尔时期（Saliatische Phase），这是成熟期，施陶芬时期（Staufische Phase），这是开始衰落并向哥特式过渡的时期，它们都以当时在位的日月曼皇室族系命名，而斯拜亚皇帝大教堂总体上是属于萨里尔时期的作品。罗曼式的形式突破和最高成就出现在德国，但是很快就传播到了欧洲各地，尤其是在神圣罗马帝国境内，在皇室的推动下，这一建筑形式得到广泛的贯彻。

罗曼式建筑的另一路贡献来自法国，最具代表性的建筑是布瓦达地区克吕尼的修道院教堂（Abbey Church of Cluny）。它是中世纪欧洲最大同时也是影响最深远的修道院教堂，在全盛时期它的面积竟超越了罗马的老圣彼得大教堂。在克吕尼教堂原址上前后共兴建过三个教堂，第一个的建筑年代是公元910~915年，第二个是公元948~981年，这时的教堂有一个中厅和两个侧厅，中厅内由七个方形穹面单元组成筒形拱顶，第三个教堂奠基于公元1088年，在雄心勃勃的修道院院长于米斯（Hughes）的主持下，工程令人骇然的巨大规模逐渐浮出水面，可是工程花了近一百年的时间方告完成，其间还经历了中厅拱顶倒塌的事故打击。当世代的梦想终于成真，人们面对这座庞然大物时，都无法不为之动容。

第三座克吕尼教堂的主厅具有五个纵向厅，即一个中厅和四个侧厅，每个纵向上都有11个方形穹面单元，中厅高30米，主厅西面还有一个延长的有一个纵厅的前



·第三教堂

厅，前厅的西端是由两个巨大的方形塔楼左右护持的正门。正门外有很长的引道式台阶。教堂最令人叹为观止的部分在东部。它有一长一短两道平行的横厅，之间有两个方形穹面单元长的过厅，于是在平面上呈现出一种特殊的双臂十字式。教堂在两个纵横交合点上各有一座四聚塔，长的横厅的两臂上方还

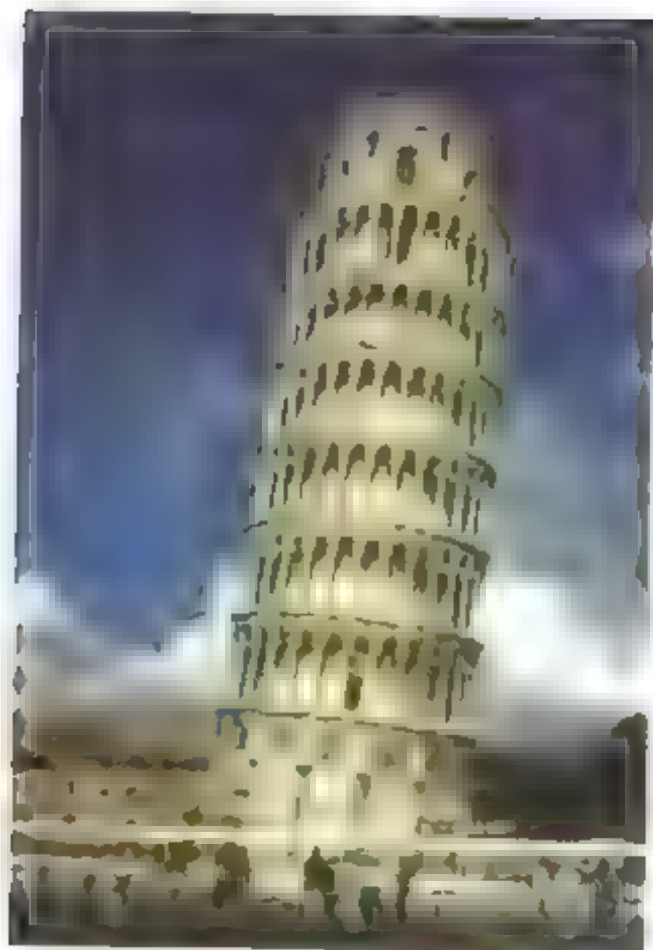


另有一座塔。尤其有意思的更在后殿部分，其外围放射状地布置了五座半圆形小礼拜堂，形成华丽的花冠型，同样形制的十字礼拜堂也出现在两道横厅的外部。它们和东半部充满阶梯层次感的外部立面一起堆叠出山峰般的巍峨印象。只可惜该教堂不幸毁于法国大革命，其废墟中的石材后来又被人量取走他用，以致一朝辉煌为之荡然。如今残留下来的部分只有原貌的不到十分之一了。该修道院属势力强大的本尼迪克教派，其所属僧侣行走在欧洲上千个本派教堂间，将其克吕尼的建筑理念进行了广泛传播。

罗曼式的主要流传区域是在西欧的德法两国，但是在南欧的意大利等地也有反响，其中最

为著名的代表就是比萨主教堂建筑群（Duomo di Pisa），其中包括主教堂、洗礼堂和钟楼。一个互相独立的部分。这种三分的格局是意大利中北部托斯卡纳（Tuscany）地区的独有特色。因为按照当地天主教传统，只有经过洗礼而洁净的人才会有资格进入圣洁的主教堂内。比萨的主教堂是公元1064—1118年建成的，钟楼则于公元1173—1350年施工。洗礼堂后来经过改造，已经包含了哥特式元素。主教堂的平面是拉丁十字式，长95米，纵厅被68根科林斯石柱分为一个中厅和四个侧厅。虽然侧厅中已经采用了十字拱，但是中厅上空还保留了木梁架构造，西聚着的多顶是后来改建的。教堂外墙用白色、淡绿色和粉红色大理石砌成，在各型的壁柱构成的拱券之外由彩色石块构成水平彩带，仍然是罗曼式红白相间的图案特色。内墙装饰也采用白色和彩色大理石。





纹和线条以各种直角几何形为主。西立面的青铜制大门上面有表现圣母和耶稣生中的浮雕。主教堂东南侧那座直径16米、高55米的八层圆形钟楼就是大名鼎鼎的比萨斜塔。该塔建于公元1173年，由于地基结构问题，在修建到第5层时就已经开始向南严重倾斜。工程一度停顿到了公元1273年。但是建造者没有放弃，他们试图通过调整结构重心的方法加以纠正，于是将上部塔身修建得略微弯曲有如香蕉。可惜无济于事，塔身继续以大约每年1毫米的进度继续倾斜，然而出乎意料的是它斜而不倒，危而不坠。它斜着屹立了近千年，如今偏离中心点已经超过4米，成就了建筑史上的一个奇观。专家们如今采用了在塔上压加重物，塔身加钢筋，或者治理地基的方法对其进行治疗挽救，据说已经体现出一定效果，希望它能不辜负众人的关心，永远停留在垂直于的地平线上。

多曼式建筑在意大利世俗建筑中的典型例子是托斯卡纳小城圣吉米尼亚诺（San Gimignano）。位于小山上的区域有“百塔之城”的美称，12世纪和13世纪中此地虽然只有数千居民，但是却由许多互相敌对的显贵家族分治。他们各自圈占重要水源和广场之后，就开始修建高塔互相对峙，渐渐使得城中塔楼林立，摩肩接踵。其印象如同17世纪时的巴黎或者上海浦东，当你在古巷中转过街角时，无法不一再与这些傲然巨人迎面邂逅，仰望到脖子发酸后，才能不令人感慨万千。

多曼式作为欧洲新兴建筑在文化艺术上实现的一种勇敢的突破性尝试，固然富于想象力和大胆不拘的创新，但是在粗糙厚重的形式和笨拙幼稚的技术的双重限制下，更多地还是扮演了一种过渡性的角色，它将高塔结构创造性地和谐地整合到建筑群中，而且将教堂主体空间从梁架结构中解放出来，更达到了将沉重的体积与垂直上升的动势相结合的效果，而这种向上升腾的精神意向正是开启通向哥特式大门的钥匙。

多曼式作为欧洲新兴建筑在文化艺术上实现的一种勇敢的突破性尝试，固然富于想象力和大胆不拘的创新，但是在粗糙厚重的形式和笨拙幼稚的技术的双重限制下，更多地还是扮演了一种过渡性的角色，它将高塔结构创造性地和谐地整合到建筑群中，而且将教堂主体空间从梁架结构中解放出来，更达到了将沉重的体积与垂直上升的动势相结合的效果，而这种向上升腾的精神意向正是开启通向哥特式大门的钥匙。

死亦何苦



—— 逐渐浮出“黑暗世纪”的欧洲

查理曼取得的音号给欧洲北部的蛮族以相当的自信。自此，他们始能平视南方塑造过千年辉煌的拉丁人和希腊人了。对宗教的偏执狂热，令他们在排除异端、博取神恩的口号下加速排斥古典文化的影响，更促成了他们对前代文明不以为然的態度，茫然不知自己弃置蔽隅的东西是怎样的财富。别无选择下，人们或主动或被动地接受了身边唯一的文化代言人和传播者——天主教会的灌输和洗脑，不同的部族们都这样稀里糊涂地失落了自己的原初身世，开始相信每个人都是亚当和夏娃的后裔。

今天的人们很难设想当时社会心理中那种对不可知未来的穿透入骨的恐惧，在我们眼中或显得可笑的地狱和妖魔的意象，在中世纪欧洲人心目中却极其生动真实。而且正是因为难以言说，就更应深信不疑，那是一个非理性的梦魇般的时代。物质匮乏，民智未开的中世纪在战乱频仍、瘟疫连绵的乱局下能够维持脆弱的社会稳定，靠的就是末世阴影造成的社会中上层的恐惧心理和底层的希冀情绪。它们一同构成了防止社会总瘫痪的两重保险丝。

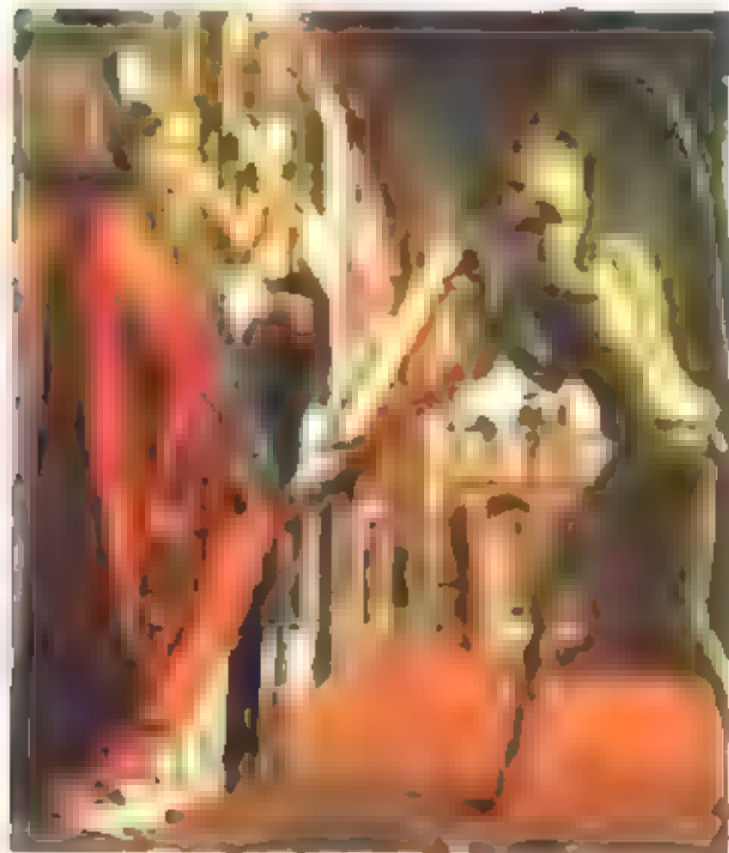


图1-1-1 中世纪的欧洲

与此同时，西方的社会结构过渡到了封建制度，即所谓“feudalism”。“封建”这个舶来词汇来源于此，而“feudalism”又来源于拉丁文“feudum”（采邑）。中国虽然有最长的封建社会史，但是其社会体系和西方有很大的区别，“封建”的内涵也全然不同。中国的专制制度是中央集权的一元制，而中世纪的欧洲是分封采邑制度下的世俗与教会两权并立的二元制。欧洲基本没有大一统的家天下局面，也没有单一的行政管理系统。在欧洲二元制体系中管控社会的是两类贵族，即世俗贵族和宗教贵族，前者的头领是皇帝和国王，后者的首脑则是教皇，他们都掌握大量土地和财富。

要维护独尊地位就需要足够的追随拥戴者，由于西方贵族没有中国天子式的先天道德权威，就只好用交易的方式去收买崇拜者了。君王用封地去收买公爵和伯爵，教皇用教区去收买大小主教，等而下之的贵族们照葫芦画瓢，层层将土地和宗教管理权批发出去。最终构成两套金字塔形的阶梯等级体系。位于基层面上的则是一般骑士和神父。类似的分封制在中国周朝也采用过，但是因为导致了权力流散并出现了春秋战国的乱局，所以为后朝所放弃。贵族之外的占人口大多数的个体是从事事实生产劳动的市民和农民，也是被管理者和被剥削者，一副极其沉重的担子压在他们的肩头，两头挑着的就是那两座层层堆叠着寄生贵族的金字塔形等级山峰。

领主和封臣间的封建契约往往不能如数兑现，封臣多有很强的占山为王的意向，将封地世代经营之后便逐渐将其视为自己的产业，而同时仅将对领主的义务视为一种赎买了。因为封臣只对自己的领主负责而不受皇帝、国王的直接辖制，便使得行政体系出现了很强的分离趋向，整个大陆从而分裂为鳞片状的细小采邑。采邑自成独立经济单位，其中居民少则数十，多者数百，以农业生产为王自给自足。虽然农奴在采邑王的安全庇护之下，为了提高财富量在精耕细作中使实用科技有了不小进步，但是因为农庄经济存量既小又分散，固然有田园逸趣，却不足以支持技术和文艺的长足进取。

从罗马灭亡到约公元1000年的中世纪前期，是欧洲极度贫穷、危机四伏的“黑暗时代”，经常被提及的所谓“黑暗世纪”主要便是指这一阶段。此后出现的一系列历史事件却逐渐使得社会发展产生整体转向，并摆脱了一路下骨的势头。其中最重要的事件当属十字军东征和城市的兴起了。

前面曾经提到十字军因东罗马求救而多次驰援，其历史背景却绝非如此单纯。若论十字军运动的发起者教皇乌尔班二世（Urban II）的内在动机，其中的社会性考虑应当大大超过精神性因素。对于当时欧洲普遍的赤贫和饥饿，忧心中忡的教皇希望在富饶的东方寻求新的成长空间，于是在煽动起对玷污圣地的穆斯林的仇恨后，更天花乱坠地开凿了东方的富庶极乐，从而成功地掀起一场全民狂热。十字军从公元1096年开始，于一百年内先后进行了七次东征，最后不但没有能真正解放耶路撒冷，反而将东罗马弄得几乎亡国，可说是彻底的军事失败。但是这场全民运动造就了深远的社会影响。见识寡陋的十字军们来到君士坦丁堡，看到雄伟的城市和豪华的宫

取，看得目眩口呆。这部东游记令他们眼界大开，不仅领略了世界的广阔尺度，更领略了人类能够成就的壮观局面。所以，东证首先起到一种文化启蒙的作用，重建将古典文化输回西欧的管道，使得人们不再满足于粗陋蒙昧的生活状态，其次伴随着十字军东征而兴旺起来的交通转运，使得长途商业贸易再度繁荣。尤其是地中海东岸沿岸地区深得其利，并成为文明互方的突破口。

西欧最早的城市是罗马人遗留下来的殖民聚居地，它们进入中世纪之后大都长期归于沉寂，此后新兴的城市则多是从位于交通要冲上的不邑发展而来的。逃亡的农奴和走乡串户的匠人们来到这里，取得领主的庇护后在城堡附近定居下来，渐渐形成聚居点。由于交通便利，商贩云集取道。他们和手工业者合作，推动地区商业发展的同时促进了市镇的成长。十字军东征期间，有许多城市的市民通过向财政困难的贵族赎买最终迫使贵族承认城市的自治权。或者直接从国王那里购得自由特许状，当然也有时经过不断的力量斗争和流血牺牲，将贵族逐出了城市。自治城市的新主人是各行会的工商行会，他们选举出自己的行政和司法机构，甚至建设自己的军队。城市为了扩张力量而无法保护逃亡农奴，规定他们只要在此居住一年零一天而未逃跑，便自动成为自由人。这些宽容大度不逊领主欺压的农奴和渴望发财致富的工商业者和管理。因而取代了农村，成为国家文化知识的中心，王权也逐

新开始与城市新权贵联手，牵制剥夺地方贵族诸侯的割据势力。这里弥漫着自由的空气，同时崇尚重商主义，权力总是掌握在财富母体的商人手里。许多城市更彼此联合组成联盟，形成强力政治经济统一体，对抗王权和盗贼的侵扰，其中重要的有意大利北部的米兰、布雷西亚、帕尔马、维罗纳等城结成的伦巴底联盟，以及不来梅、吕贝克、斯德丁、但泽等



罗马的帝国几个城市组成的拥有强大舰队的汉萨同盟。城市的成长是一个相当迅速的过程，不过当时缺乏大规模聚居于无经验的人们显然没有为之做好准备，在城市规模急剧扩张的同时，卫生和市政设施没有得到相应改善，人们以农村的生活方式作息在城墙中，他们将粪更随意泼到门外泥泞的街道上，牲口家禽在邻里间串门过口。教堂经常被用作供牲畜过夜的棚圈，给水、排水系统更是完全空白。到处都是垃圾和恶臭。在这样的环境下，大规模流行疾病的爆发根本无法避免，其中最惨烈的当属1347年的黑死病。一种由十字军带回欧洲的淋巴腺鼠疫，当时令三分之

到三分之一的城市居民丢了性命，此后还有此类瘟疫的再侵袭（十日亡）就是以这人间地狱景象开篇的。在失去古典时期经验积累的薄弱基础上匆忙开始的城市化令人们付出了重大代价。

另一个重要动向是僵硬神学体系的松动。12世纪中，亚里士多德的形而上学著作被翻译并进入了神学界讨论的领域，新柏拉图主义成为新兴神学流派。古典哲学开始侵入了铁板一块的纯宗教主导的中世纪精神生活。同时，最早的大师也在博洛尼亚、巴黎和牛津出现，随之很快遍布全欧。虽然最初的大师都只有神学系这一单科科目，但是重新开始整理和探索新的自然观和社会观的工作已经具备了可以扎根的土壤，惊世骇俗的理论突破的出现只是时间问题罢了。

这一时期中，最主要的艺术风格就是哥特式艺术，也是最成熟的基督教艺术。

第一节

法兰西梦

最早的哥特式建筑出现在12世纪卡佩王朝统治下的法国北部伊夫·德·法兰西地区（Île-de-France）。虽然脱胎于罗曼式建筑，却已寄托了全然不同的美学理念和结构特质。“哥特式”的概念来源于意大利16世纪最著名的艺术史家瓦萨里（Vasari）的论述，在他眼中，这种野蛮的哥特人的艺术形式怪异而且粗，虽然也能在他处放过高度古典文明之美的家乡泛滥，简直就是一种侮辱和挑衅！在瓦萨里那个时代，为了竭力弘扬古典美学并为文艺复兴造势，有意识地通过薄今而崇古的意淫原是可以理解的，只是今天当然没有理由继续不假思索地质疑哥特式的高度艺术价



值了

早期的教堂多为教会和国王、贵族修建。主要的修建期处于罗曼式建筑盛行期。因此，我们现在看到的罗曼式教堂一般都是当年的贵族教堂。它们代表着宗教、行政和经济权利，并构成城市当时的中央功能区。而到了哥特式建筑的盛行期，随着民间大众的信仰需求，大量为平民服务的教堂开始兴建。因此我们现在看到的哥特式教堂多为当年的平民教堂。这两类教堂的美学特征也非常不同。罗曼式教堂的主要特征是厚重幽暗，充满了神秘性和肃杀的感觉，总体形式上呈现稳定的水平性，装饰缺乏细节和色彩，而且造型能力比较弱，其目的是让服卑微，教徒恭顺，而哥特式教堂则表现为轻简明亮，追求着超越感和神性的灵性，总体形式上力求升腾的垂直性，装饰上富于细节和色彩，而且艺术造型力大大增强，其目的是传达神恩，再现天国景象。

哥特式建筑的最主要特色首先就是采用尖拱取代圆拱。尖拱一方面产生刺激青天的飞升效果，达到更大的高度，同时能够实现比圆拱更大的净空。此外采用了非常美丽的大小锥形尖塔，而且往往不厌其烦，一再引用，以致使古建筑成为由纷繁的塔林，这在晚期哥特式建筑中表现得尤为明显。在墙壁和开窗的关系中，窗户占据了上风，大片的墙面被华丽玻璃彩窗覆盖，造就了非常通透的视觉效果，正是由于墙壁在窗户的侵蚀下几乎丧失了支撑功能，相当成分的支撑结构从而转移到了墙壁外的空地里，由外墙上的扶垛和扶壁以及带有飞拱的扶垛墙充当。高耸迂回的穹顶由带



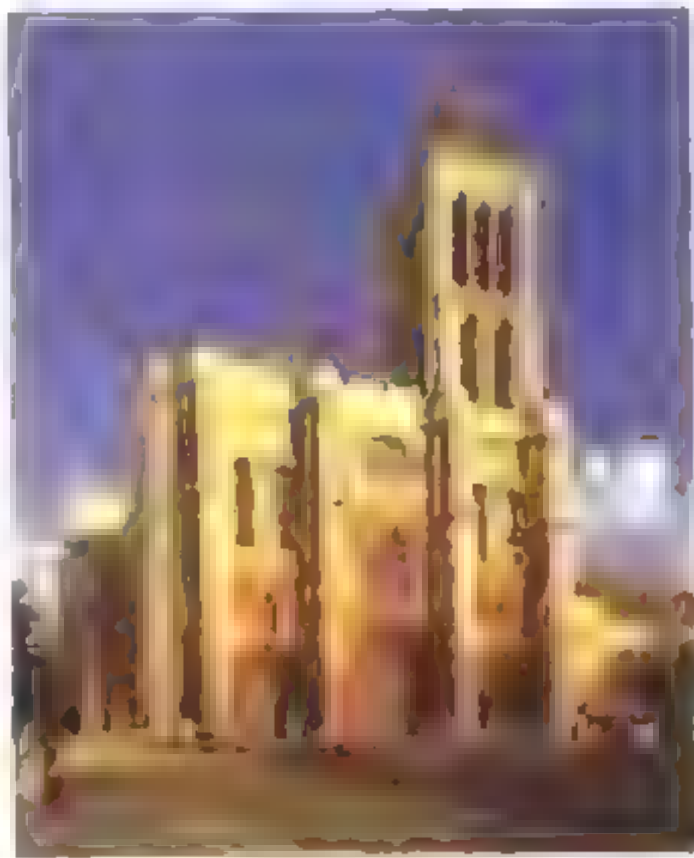
图 11-1-1 哥特式教堂的尖塔

高耸迂回的穹顶由带

有密集的十字拱支撑，肋条同十字拱逐渐形成支撑柱，由于这种柱子看上去像由多根小柱捆绑在一起形成的，所以人们称之为“束柱”。总体而言，哥特式建筑的结构形式更加精巧，其中对“拱”的发展和诠释把石材材料的特性发挥得淋漓尽致。敞亮通透的巨大室内空间，迷迷蒙蒙的光影，加之处处有意表现的高直感，使教堂的外在形式和内部空间得到了空前的统一。哥特式建筑的独特形式语言包括束柱、尖拱形门窗、扶拱墩、十字肋拱和玻璃彩花窗等。

圣丹尼教堂

被公认为最早的一座哥特式教堂是位于巴黎市郊的圣丹尼教堂(Saint-Denis)。该教堂始建于公元1136年，虽然西立面还基本上是罗曼式的，但是内堂已经有完全不同的景象。首先在中间的两道柱廊中，已经出现了典型的尖拱，而且尤其有艺术意义的是支撑拱顶的柱廊在水平方向上的分割，总体上说有一道水平带，下面是一列尖拱柱廊，其高度和侧厅相同，中间是由一系列较小的拱窗构成的类似形式的巨窗，因为侧厅之上是屋顶，没有为回廊提供可用空间，而是一个面积几乎和次层尖拱相等的巨大拱窗，窗中用石棂挑出精美的圆花图案。整个立面上除了留空之外就只剩下玻璃面和几道纤细的立柱，端面几乎不复可见。从而实现了非常轻盈裕亮的效果。这种水平三分的布局此后成为法国哥特式的一种标准形制。此外极为纤细的几乎不带柱头的壁柱也是一个重要的特征，它们贯通拱顶上的肋券。许多壁柱组成一束，其中有的支撑拱顶，有的支撑尖拱，这一束小柱子围着一个平面形式复杂的柱墩，每两个柱墩夹着那一组分为水手上下二层的尖拱廊和拱窗，同时也对应着平面上的一个十字肋拱方形穹面单元。这类基本空间



单元也是哥特式建筑的一个重要特征。而在外墙上的扶壁延伸到上空，两层飞跨的扶拱垛以飞拱的形式平衡拱顶侧推力，这也属于形式上的重大突破。

③ 夏特尔大教堂

法国最重要的早期哥特式大教堂中的代表有夏特尔大教堂(Cathedral of Chartres)和著名的巴黎圣母院。

夏特尔大教堂的前身是一座建于11世纪初期的罗曼式教堂。当时教堂没有横厅，也没有拱顶。房屋下还是木梁架。因为珍藏有一件重要的圣物——圣母玛利亚在受胎告知时刻所披的长袍，使夏特尔教堂成为一处重要的朝圣地，夏特尔城也因此带来了人流和繁荣。公元1194年的一场大火毁掉了老夏特尔教堂和大部分夏特尔城。错愕的居民们发现，教堂废墟下的圣物坛中的圣袍奇迹般地安然无恙，而且大火独独避开了含有一座圣像大门的西立面，人们将这当作一种神示：圣母在向他们索取一座更体面的殿堂呢！居民的沮丧转为狂喜，他们在整个法国境内奔走呼告，鼓动大批信徒远道而来瞻仰参拜。当时正是十字军运动末期，宗教狂热方兴未艾，教会将

修建教堂之举抬高到等同于拯救圣域的地位大力彰显，为了争取神恩赦赎的大众们表现出爆炸性的参与热情，整个国家陷入一种“大教堂狂热”。不但教会人士拿出积蓄，修士们奔走四方募集善款，就是世俗贵族们也争相捐献，一次对英国的战役也被取消了。因为军饷被投往工程中去了，一贫如洗的百姓则自告奋勇，拖车运料、修路做饭，呈现出全民动员的动人场面。于是大批的物资和金钱被迅速积聚起来，在工地周围出现了成片的棚舍，它们是石工、瓦工、木匠、铁匠、玻璃工和灰浆工的工棚，密密层层好像是黄金时代的景象。市民们送



夏特尔大教堂

来粮食给养和成群的牛羊，一时间热闹得好像年节市场一样。在一种热火朝天的振奋气氛中，大教堂工程以按照当时的概念飞快的速度进展着，人们此时的抱负就是重现先代所罗门圣殿的荣光并在人间模拟天国的辉煌。废墟在一年内就被运走了，因为火灾为工程开辟了足够的空旷场地，同时人们也不假思索地为拓址扒掉了不少房舍，新教堂也因此没有像其他在城市中建造的教堂那样遇到用地问题。1220年中厅和后堂封顶，再二十年之后两个横厅的立面也告完工，1260年举行了落成典礼。

夏特尔主教堂长130米，宽46米，中厅净高37米，主塔高度115米，是世界上最大的哥特式教堂之一，在当时更是开辟了教堂体量的全新尺度。拉丁十字式的平面上有三道纵厅，一中二侧，半圆后殿的宽度甚至超过了大厅的总宽。因为十字的横臂位置相对下移，横厅之后并不直接连接半圆后殿，而是首先经过一段延伸的后厅，而这一段后厅有一中四侧共五个纵厅，形成教堂中的重点部分。后殿的回廊也异常宽敞，内部分成两道，上空拱顶被分隔成十字拱支撑的单个“方形穹面单元”，后殿外围呈放射形布置着三个半圆形小礼拜堂。

夏特尔主教堂的西立面和圣丹尼教堂颇有几分神似，因为当时的两位主教相交甚厚，而且经常互相走动，夏特尔主教堂受到圣丹尼教堂的影响一点也不奇怪。大门两侧各有一座高塔，但是充满野心的最初方案曾经在外围共设计了八座高塔，更在中央以第九座——一座四聚塔作收束，虽然这计划因为耗费过大终究未能落实，但是从中也可以看出人们在竭力营造超凡入圣的天国氛围的时候对高塔形制的深切期望。因为西立面是老教堂的遗物，所以在整体上保留着不少罗曼式的痕迹，明显地表现在三座称为“国王大门”的圆拱形大门和三扇大圆拱窗上面，但是上方那个硕大的圆花窗从形式和体量上来讲已然是哥特式的了，其中分隔花瓣的12根短柱象征着12使徒。因为北塔早在1134年就开始修建，而南塔在大约十年后才动工，两座塔在风格上略有出入。总体上来说，较高的北塔风格相对比较自由随意，而南塔的风格就与立面更加统一，塔尖底部的线脚也注意与立面顶端找齐。法国哥特式建筑的西面双塔习惯上多没有塔尖，这里的塔尖部分是19世纪才添加上去的。

教堂侧厅外墙上有典型哥特式的扶拱垛，扶拱的下部是外墙上的扶壁。上部凌空挑出两道飞拱支撑在中厅墙上，来自屋顶和内穹顶的侧推力就被这些飞拱卸到下面的粗大扶壁上面去。飞拱分两层，上层轻盈，下层粗壮而且中空，内部有数根短

佩柱呈轮辐式在其中支撑。这些扶拱垛远看上去就好像一排依墙而立的造型奇特的巨人扳手，牢牢把建筑两边撑住。后殿外也有大型的扶拱垛，但是结构更加复杂，不仅在纵向上分为两层，而且在横向上也有两层，在第一道扶拱垛外侧再由第二道扶持加固，务求坚固可靠。

横厅的位置不仅向中心位置移动了，而且在横厅的两个立面上也进行了强调，方法是在其上开南北向的大门和巨大的彩窗，从而令内部更明亮，这也是哥特式建筑的一个特点。夏特爾主教堂在南北各有大门三道，它们不但非常宽阔而且进深非常大，几乎有山洞的感觉，外部形成富于纪念性的三道尖拱门组成的门廊，门外有宽大的台阶，总体印象比正门的国王大门远要雄伟，而在事实上也成为日常使用的门径。大门层层内退的门沿上布满了石雕像。北门的雕刻主题是耶稣族谱，南门的主题是耶稣的后世影响，已经是成熟的哥特式印象。大门上各有一个巨大的玻璃圆花窗，其中的石骨架已经非常细巧，而玻璃彩画更是绚丽精美，已然是哥特式的玫瑰花窗。这类巨型花窗作为一种具象化的宇宙模型，多表现形而上的超越性意象。南花窗的内容是人间景象，上帝由福音使徒、天使和人类始祖们围拱，北边的内容是道成肉身的奥秘，圣母由耶稣的先祖们以及十二位预言家环绕。横厅立面向东西两侧的延伸部分有方形的横截面，它们就是原先曾计划建设的外围高塔的基础部分，只是由于资金和耗时的问题没能向高处延续下去。

教堂内部每个方形穹面单元在水平方向上的布局和圣丹尼教堂的类似，由下而上也是一个部分：尖拱门、画廊和圆拱窗。大圆拱窗在内部被石条隔为两个小尖拱窗，起捧着一个玫瑰圆花窗。这里的拱窗采用圆拱而不是尖拱的原因并不是罗曼式的遗留，只是建筑师希望尽可能将圆花窗做大，不想由于用尖拱而失去一部分窗面。空中回廊以上的部分一直延伸到后殿，几乎全都被瑰丽的玻璃窗铺满，围绕全堂一周。

中厅37米的净空高度，在当时是空前的，如果没有扶拱垛和十字肋拱技术的参与，是难以想像的。拱顶上面就是典型的十字肋拱，其结构是由四条细长的石肋券构成两个顶在一处的尖拱，四券在顶上用一块圆石收束，好像是打了一个结，这块石头也就叫作“束石”（Schlussstein）。十字肋拱的两侧由两条尖拱形的带拱与相邻的方形穹面单元区隔。肋拱和带拱与细长的壁柱相贯通，直达地面，形成支撑拱顶的骨架，虽然在事实上承担了多数重力，却起到不可或缺的保形作用。石肋券

是由石块拼接成的，其中通过全幅内拱的连续加工，形成拱形之石，由内向外延伸出的各块穹面上用砖块拼成穹顶。

夏特尔大教堂是当年附建的著名神学院是奉行新柏拉图主义的开明宗教团体，他们热心研究数学和几何学，取行自欧几里德而到了教堂建筑中，其中最典型的体现就是黄金分割的运用无处不在，例如，决定教堂基本规模的四壁方形的长度各是16.44米和13.92米，这个比例只有在典型的黄金分割体里才可以找到，此方形的长度是8.01米，肋拱延伸出来的壁柱长度是13.85米，两者间的距离是5.35米， $5.35 \times 61 = 13.85$ 的比例正在接近黄金分割，除此之外还有许多饶有趣味的数量可以，比如中厅的高度（一个）的三倍以及中厅的拱顶和壁柱的长度都是13.85米，中厅中的每两个“方格”中形成三个正方形，而这个正方形又出现于纵截面上，其长度也就是13.85米。夏特尔大教堂内部充满了和谐匀称的美感，这不是偶然，而是人们在掌握了数学规律之后有意地加以利用的结果。实际上，精致匀称与特人相对粗糙生硬的罗曼式的大气性超越，就是人们在建筑中追求一种和谐比例的体现。并且摸索到了如何优美比例的方法规律，从而开始将建筑作为一个完美的整体加以设计和控制。

哥特式教堂的装饰元素发生了变化，罗马式中的浮雕消失，取而代之的是雕塑和壁画，这两种形式虽然在罗曼时期就已出现复兴迹象，尤其是罗曼式的石雕人门已经为哥特式人门提供了原型，单就形体而言，罗曼时期的造像艺术不仅仅停留在线条线条阶段，而且尚不明晰，直到哥特时期，真正成熟的作品才全面出现。不过罗曼式雕塑虽然大量出现在建筑的外立面，去仍然没有取得形式上的独立地位，更多时候是从属于建筑构件发挥辅助作用，真正的雕塑杰作就是圣丹尼斯的雕像，其比例往往比真人还要一度拉长，人物面部较宽阔，身体稍微挺直，硬板板正而面，形体没有立体的起伏起伏，只是垂直向上

与柱身融为一体，远看上去就像一根根带人面的蜡烛，或者也可以说是另一种像柱。夏特尔大教堂西大门中的人像年代相对久远，还带有拜占庭风格影响，人物显得平面化和呆滞；南北门中的人像的立体感和生动性就要强一些，但是面貌仍然相当类型化，神情阴郁木然，动态拘谨软弱，给人的感觉不像在站立更像在飘浮。但从另一角度看，尽管有种种造型上的缺陷，这些雕像却有效地传达了圣徒谦卑自抑、推重内在的亢郁精神状态，这正好符合中世纪类似于“存天理、灭人欲”的需要，也可以说是一种形式服从于功能的成功尝试。夏特尔大教堂内部没有什么壁画成分，但是却有非常精彩的玻璃彩窗画，是早期哥特式的经典杰作，尤其难得的是至今保持着最初的原貌。彩窗也是哥特式艺术的一种重要的装饰形式，从艺术特征上来说，可以说是马赛克艺术的回响，其制作工艺相当复杂。首先由画师起稿，然后由玻璃工按照画稿切割小块彩色玻璃，再用烧软的铅条做衔接将玻璃片咬接起来，由于当时还不能人工合成颜料，玻璃的色彩是在玻璃料里面调和不同的天然矿物质造成的。由于有些稀有颜料非常昂贵，尤其是当图案精细、画幅巨大的时候，玻璃彩画更是费工、费时、耗资甚巨，因此当时有这样的说法：精彩的玻璃彩窗的造价等同于相同面积的黄金。

夏特尔大教堂的中厅西部地面上还有一个独特的巨人迷宫图案，也是教堂一景。该迷宫呈圆形，直径12.5米，其中路径长305米，由365块白石板拼成，其间由黑色石块间隔。迷宫路径有30次转折，形成12个同心圆，分别象征这一年中的日月数目，30次转折则象征着耶稣为了使圣灵固守在自己身上一而必须经历的30次转变。这条曲折的道路正是意指着充满考验挫折的通向圣洁的人生之路，历代无数朝圣者都曾在这上面蹒跚而行。这类迷宫装饰曾经普遍存在于哥特式教堂中，但夏特尔大教堂的迷宫装饰是少数得以存留下来的之一。

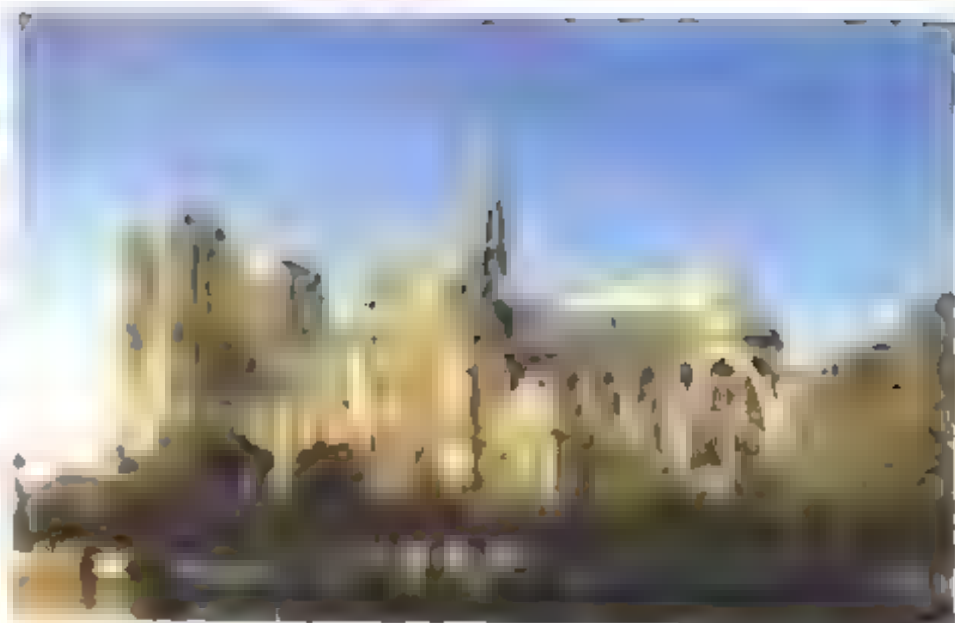
夏特尔大教堂是早期哥特式大教堂的一个伟大典范，它确立了成熟的哥特式美学和形式体系，将突破性的全新建筑元素集于一身并实现了高度的和谐统一，从而在建筑史上占有相当重要的地位。

巴黎圣母院

另一座地位显赫的早期哥特式教堂就是同名遐迹的巴黎圣母院（Cathedral of

Notre-Dame Paris), 多数人应当还是通过法国文豪雨果的同名小说知道它的大名的, 并且将其下意识地与热情的吉普赛少女以及善良的乞丐敲钟人联系起来。其实这个译名不甚准确, 这座建筑是一座大教堂, 而非修道院, 所以称作巴黎圣母堂更确切些。

巴黎圣母院始建于公元1163年, 由教皇亚历山大三世(Alexander III)和法王路易七世(Louis VII)奠基, 工程持续时间为长达187年, 直到公元1345年方才落成。它位于横贯巴黎的塞纳河中的西岱岛(Île de la Cité)上, 位置是全城的核心, 也是法国的最著名教堂和法王加冕教堂, 拿破仑也曾在此为自己加冕, 无数的历史事件都让它成为舞台。教堂大厅长130米, 宽48米, 高32.5米, 其中可容纳4000人, 藏有13~17世纪的大量珍贵艺术品。巴黎圣母院不是最大的哥特式教堂, 却无疑是最齐整精致的一座, 从整体布局到周边布局都一丝不苟, 光彩照人。教堂的西立面自下而上分为三层, 分别是三座尖拱大门、拱花窗和柱廊, 两座高约66米的没有塔尖的钟楼被融合在立面之内, 并立在顶端。在三扇大门的尖拱券上, 排列着天国的飞翔天使, 拱门中央的三角墙壁上有精致浮雕, 表现的是《末日审判》《圣母加冕》和《圣安娜生平》, 两侧的壁柱上则是圣徒、先知、主教和古代君王像, 大门上方的额枋中有浮雕饰带, 其中排列着28尊古犹太国王雕像。





称为“国王之桥”。法国大革命的时候，革命者曾把这座雕像当作法国历代国王，于是“斩首”并破坏，现在上面留存像是19世纪重新制作的。

相比于夏特尔主教堂，巴黎圣母院的哥特式风格更加纯粹，圆拱元素已经消失，在新有一些新细节都采用了，塔式尖拱。虽然没有巨大的钟楼大门，但是在包括扶垛圈廊等立面外缘四个位置上都设置了小型圆拱式尖塔，直冲云霄。两侧的扶垛拱系统也更加完整周全，扶垛墙不但纵向有曲线，而且在横向上有两重，依次架在两道圈廊上面，尤其右侧部分，扶垛拱系统脱离了扶垛墙的最后依附，完全成为独立单元。此外还有以尖塔复一道过路，每处皆是凌空飞跨，均作直线，造就非常精美的复合效果。这种景观最集中地体现了哥特式建筑的结构力学特征，支撑体系基本都外露在外，建筑的墙壁其实就像一层牛皮纸，完全没有承重功能，而且因为大窗面

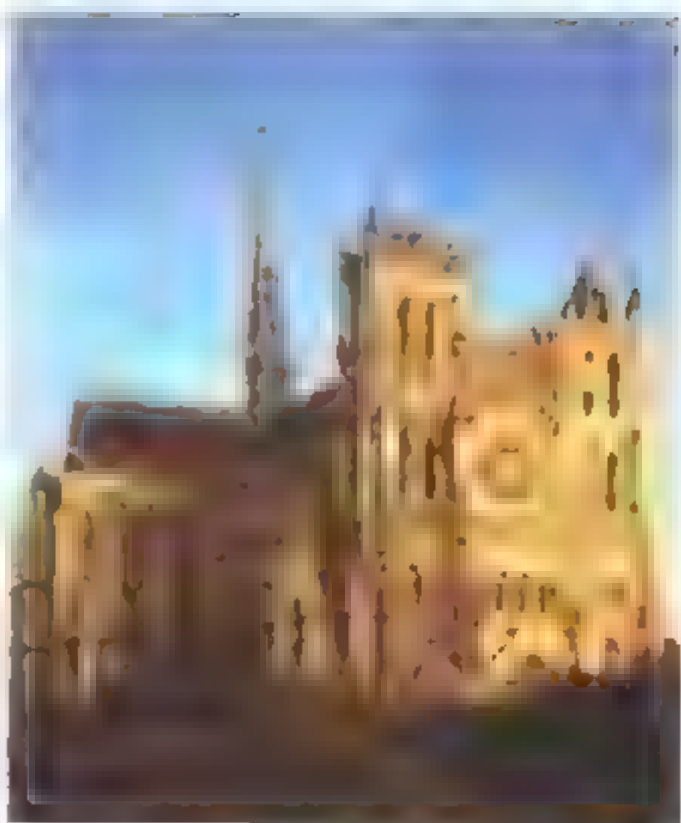
更是无法去加以掩饰的。哥特人教堂就像是一只巨大的昆虫，其丰满躯体是由远西地撑在身外的许多纤细长腿优雅地承担着它。

巴黎圣母院内共有五个拱廊，其中西侧下面的拱廊特色是橘红陶管作窗首且不分片，后拱廊也有双重。内部的尖拱柱窗、尖拱廊下、拱拱、尖拱、尖拱等，无不令人们或者失重般的眩晕感，透露着追求无限细化色彩的动机。当然光彩斑斓窗的调色口变得变幻莫测之后，堂中更充斥了缥缈超凡的梦幻气氛。整个巴黎玫瑰花瓣是13世纪的本作，它们构成了这太虚幻境的顶层天。耶稣说过“我是光。”这句话经上新和拉洛十字的着重落脚，被哥特式建筑所完成，自掘再成，他们合力使哥特教摆脱了昏暗混沌的压抑氛围，转而令神性和华光交相辉映，在人力所能创造的最为境界中以超越性感染教化人，所以后来也曾满怀激情地将巴黎圣母院形容也作为一面伟大的石，交相辉映。

巴黎圣母院内外充斥的雕像不仅仅有着装饰性，更有着教化功能。它们表现了宗教故事和圣像描绘，起到的是“无字圣经”的效果，因为当时与绝大多数的目不识丁的百姓们传播教会的教条。这种表现手段从口头到宗教作大力支撑，也是造型艺术忽然间出现繁荣的根本原因。

2 亚眠主教堂

哥特式风格在法国的传播既迅速又广泛，单单在国内就兴建了80座哥特式大教堂和超过500座小型哥特式教堂，其中最壮观的教堂还有亚眠（Amiens）、兰斯（Reims）、斯特拉斯堡（Strasbourg）等。其中的亚眠主教堂是成熟期哥特式风格的代表。该教堂始建于公元1220年，到公元1269年主体草就。而后期的添补完善则持续到了16世纪。其南塔的铅皮塔顶更是在19世纪才完成的。亚眠主教堂是法国最大的主教堂，其建筑面积有7700平方米，总长143米，宽65米，塔高112米，大厅净空高度达到了42.3米。其外观和巴黎圣母院相似，但是更加粗犷坚定，找线舍弃了秀巧路线显得高大威猛；西面大门更加深邃，装饰更加繁瑛；立面线条更加细密，纹样更加垂坠；玫瑰花窗上的纹样更加灵动，走势上似火焰般奔



放。而这一时期的哥特式也有“火焰哥特式”（Flamboyant Style）之称。其平面多少有点头重脚轻，大厅和横厅各有三个纵厅，后殿的附属后厅却有五个纵厅，有双重回廊的后殿外部还有七个花冠式排列的小礼拜堂。内部的空间由于比例的关系显得有些狭长，但是这样一来，中厅的令人眩晕的高度却得到了进一步的强调，飞升之势已经在这里被夸大到极致，极度的威势令人不敢高声。非常宽大的高窗使得以白

放。而这一时期的哥特式也有“火焰哥特式”（Flamboyant Style）之称。其平面多少有点头重脚轻，大厅和横厅各有三个纵厅，后殿的附属后厅却有五个纵厅，有双重回廊的后殿外部还有七个花冠式排列的小礼拜堂。内部的空间由于比例的关系显得有些狭长，但是这样一来，中厅的令人眩晕的高度却得到了进一步的强调，飞升之势已经在这里被夸大到极致，极度的威势令人不敢高声。非常宽大的高窗使得以白

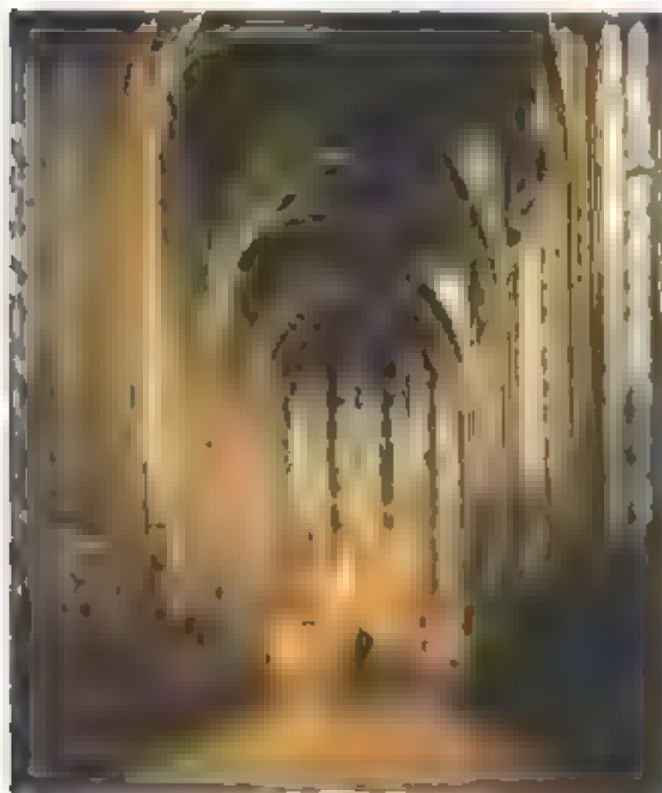


色调为主的内部洒满了肃洁静穆的光辉。

“教堂的体量一旦到了由技术所能承受的极限之后，建筑便无力再无限地同古人一样，哥特式也就到了穷途末路的时候。继承着早期的‘火焰哥特式’的趋势，晚期哥特式走的是力求堆砌、繁缛矫揉的装饰过盛的道路，更多的用心放在对雕塑的雕琢和装饰的堆砌上，还高扬起了‘垂直’体系和‘向上’绝对超越性的雄才，这其实也类似由迈立克样式向科林斯样式的演变，是我们曾提到过的文明发展中的向奢靡情趣发展的规律性重演。

圣礼拜堂

著名的晚期哥特式建筑的例子是巴黎的圣礼拜堂（Saint-Chapelle），这是一座小型的独立教堂，也在西岱岛上，是巴黎圣母院的近邻，不过位于法国司法部内，它高为 67.12 米，法王路易九世（1215—1270）为了珍藏这些国王所戴的荆冠和当月的十字架残片，他决定在巴黎旁边建造一座圣礼拜堂。这座圣礼拜堂建于 1241—1248 年，它虽然没有主教座堂那么宏伟，但依然有 15 米高，占地面积 17 米 × 17 米，长 30 米，宽 17 米，高 42.5 米，房顶上还有一座 33 米高的尖塔。外墙有厚重的扶壁。上下两层都只是一个独立大厅，作为基座的下层空间低矮局促。但是其中的支撑柱外形“苗条”，上端拱肋像棕榈树枝叶一样四下散开，各个相交，异常轻盈活泼。用于存放圣物的上层，是由纤巧的肋券、15 面表现《圣经》故事内容的面积共 600 平方米镶嵌花窗和像是悬挂在空中的拱顶构成的，根本看不到墙面的存在。承重构件像是溶解在了空中，同时却又沉着地维持着总体的稳固，本身就是一个难以索解的奇迹。上下两层中的细部都敷设以华丽的色彩，色调以奢华的金色为主，辅以细密的纹



饰。上下两层中的细部都敷设以华丽的色彩，色调以奢华的金色为主，辅以细密的纹

饰刻样，金碧辉煌，美轮美奂。下层墙壁上有一组形的壁柱拱廊和象征十二使徒的12个大纹章，富丽的红色和蓝色交替，拱顶模拟星空图景；上层更有金地圣像壁画，造型生动的十二使徒泥金彩塑环壁而立，在七色天光下，更是流光溢彩。这里是哥特式风格的最精致成熟的表现。今日能见到的景象虽是19世纪修复的结果，距离泉源却并不甚远。

第二节

德意志魂

中世纪的法国王室与神圣罗马帝国的日耳曼诸侯之间，征战时和，但是在经济和文化方面的交往却异常频繁有效。继对罗曼式风格风气连年的发扬之后，哥特式风格也很快地传到德国境内并迅速形成了自己的特色和突破。这种文化传播的最有力的推动者是两国间的建筑工匠们。当法国掀起第一波大教堂建筑热潮时，许多德国工匠来到法国打工，现场体会学习了新的工艺和形式，完工后返回家乡时，他们带回来的不仅仅是经验和技术，往往还有和自己同甘共苦过而现在面临失业的法国同事。所以说，哥特式大教堂其实往往是各国工匠共同心血的结晶，他们也一起行使了文化使者的职能。

科隆大教堂

德国最伟大的哥特式建筑是举世闻名的科隆大教堂（Kölner Dom），它是整个中欧地区最大的一座主教堂，始建于公元1248年，但是要仅仅依靠当时分裂的日耳曼小邦加以完成根本是力有不逮，所以拖拖拉拉修了600多年也没能完工。直到普鲁士人在铁血宰相俾斯麦的统领下统一了德国之后，才万众一心集全民族之力完成这个争气工程，终于在公元1880年将这座巨型丰碑完美无暇地呈现于世人的面前，并使之成为德意志统一和尊荣的象征。科隆大教堂位于莱茵河畔美丽的科隆市中心，建筑总面积达8400平方米，宽86米，长144米，中厅宽126米，净高竟突破到了45.7米，令人骇然，仅次于法国的博韦主教堂（cathedral of Beauvais）。大教堂令人印象最深刻的部分当属西面那两座擎天柱一般的双塔，其造型好像竹笋，基座饱满

继有一片“顶端尖削”的塔身，更不用说其他重复着无数的尖拱、尖拱和小尖拱，塑造着无穷尖刺的形象。它比圣索的宽度是157米。谢尔迪里教堂的前部好像两朵充满了强风的巨帆，蓄积到近乎爆发的动势不可遏止。德国诗人海涅在名篇《德国，一个冬天的童话》中曾经如此生动地描述：“双塔给风以出路，看啊，那令人胆寒的寒风，在那里呈现在月亮里！那是自圣白大教堂，阴森森地高高升起‘这哥特高塔’，在平旷的草原间，数十公里外都能以失望是已的‘蜿蜒的一身影’，叫人肃然。教堂西面广场上，如今安放着一个雕塑，‘正在自雕的复制’，单单这个巨人就有五层楼高，整体的‘巨量’，只思见

在教堂西墙上，曾于公元1500年修建了一座哥特式的教堂。但是在1164年圣白大教堂里希·里巴多斯（Hilmar, Ribados）的教堂赠予了他从未来来的圣索的“十字架”圣物后，这里成为一个重要的朝圣地，老教堂显得不堪使用了，于是人们于1248年将旧教堂新的科隆大教堂的设计和实施受到了哥特式教堂的影响，来自北部的，曾活跃在此。随着在平面上的近似显而易见，都有很长很宽的带有双层高塔，双圣一层的广殿，以及外部的七个花冠式小礼拜堂。不同的高度在于：科隆大教堂的平面更简单，大上也有五个高塔，宽度与高度成齐，同时横，的两侧比较对称，圣拉士十，里经就更清晰。整个工程由东端开始。1265年已告完成。后殿在四角在四角修建了四个高塔，以便在四角在四角活动。1322年完成了后殿外的扶拱墩系统和内部的装饰设置，在其中安放了西方世界最豪华的圣体匣——“三王圣骸”金棺，重要的主教和圣人的陵墓也被安置于此。此后修建了南塔的一部分和大厅的外墙，但是由于缺乏资金和热情，工程于16世纪中期中断了，人们不得不在大厅的半截



德国科隆大教堂



圣伊丽莎白教堂的塔尖

挡。环立的立柱上面有耶稣、圣母以及十二使徒的雕像。这是晚期哥特式的作品，风格已经从早期的僵硬刻板中相当程度地解放出来，塑像摆脱了柱子的束缚，成为独立雕像的同时又具有了个性化的动态。在写实和传神上实现了相当的进步。后殿中17米高的玻璃彩窗中表现的是《旧约》中48个古代国王像，也很精彩。

外观上引人注目的还有那繁密如林的拥挤扶拱垛群，它们在顶端各成尖簇。一片戟林里，回廊装饰的线曹圈的一个小尖塔就是那座轻盈秀气的四聚塔，再上一阶，便重新回到两座无与伦比的巨塔肩上了。那里而挂着的乃是八座各重达24吨的世界最大的教堂铜钟。

圣伊丽莎白教堂

沿袭“德国建筑”的传统，德国人维持着对建造巍峨大塔的热衷，虽然男子不断超越比例高度，已成了施工作业的大挑战，但是对执而而建的民族性格促着日耳曼人不止目的教不罗休，那些教堂福音的塔尖从而写成了德国哥特式和法国哥特式的最大差别。这类双塔哥特式教堂遍布德国全境，马尔斯的圣伊丽莎白教堂（Elisabeth-Kirche Marburg）就是其中的代表。

圣伊丽莎白教堂建于公元1235—1283年。为了纪念伯爵路德维希，伯爵的妻子匈牙利公主伊丽莎白（1207—1231）而建。路德维希四世死于十字军东征的时候，伊丽莎白只有20岁，但她一生中的大部分时间，几乎总是在虔诚虔诚地执行天主的教导，救济贫民，爱护教众。表现了宗教的理想人格，并在死后被奉为圣女。教堂西面双塔高80米，西面塔有一钟正门，拱顶高20.20米，跨度21.55米，具有一个纵厅。但是它最大的特点是中厅和侧厅的平变剖面，因为大厅，侧厅不宽，右侧厅又特别窄。所

以就简化了结构,不用分段的斗墙,直接将毗连空间集中在统一的多面上。因为高度不大,也不特别强调窗面积,所以也不用扶拱墙,只使用朴素的扶壁,中厅的侧窗也没有了。而是由直通到顶的外墙上扶壁之间的狭长尖拱窗采光,外形相对简洁素净。这种所谓的“通厅式教堂”(Hallen-Kirche)是德国中小型哥特式教堂的通行样式,建造方便而且便宜,正符合德国人朴实无华、注重实效的气质,是德国哥特式教堂独有的形式。教堂内部还留有将后殿和大厅隔开的石质砌墙(Chorwand),这是罗曼时期的遗风。后殿安置着圣伊丽莎白和德国王侯的支墓,装饰雕刻很见精美。

13 乌尔姆大教堂

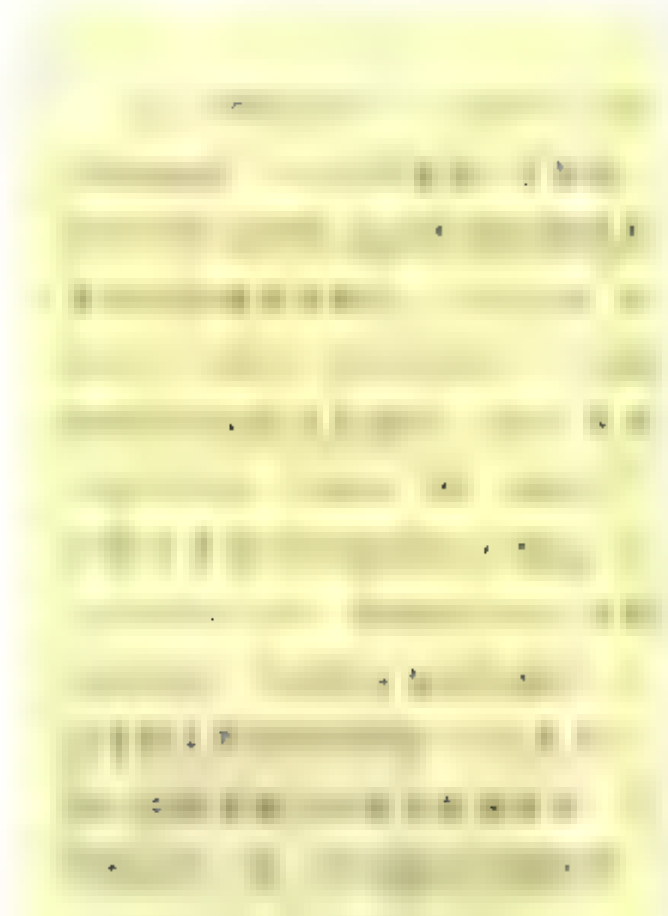
科隆大教堂的摩天高塔已经令我们瞠目结舌,但是它们还不是最高的,创纪录的巨人落脚在平城乌尔姆。这里的天主教堂塔高161米,是目前教堂建筑高度中的世界冠军,也曾经有七处二处高的教堂塔,但是都没有经受住考验而倒塌了,只有它和科隆的兄弟们一如既往地德国捍卫着骄傲的记录。乌尔姆大教堂(Ulm-Münster)也是一个“准孤儿”。公元1377年奠基之后,直到公元1890年才落成,中间受到了宗教改革运动的严重影响。它也是一座“通厅式教堂”,三个纵厅不仅一样高而且一样宽,在西立面只有一座居中的高塔,塔基平面呈八字形,正门开在塔底东西面,东端后殿两侧各有两排小塔。这类单塔式哥特式教堂也在德国成为一种广泛采用的样式,单塔在其中成为建筑整体的力学重心所在,塔顶层内升辟有一个前厅,里面常常有以环列的雕塑。



图13-3-1 乌尔姆大教堂

14 弗莱堡主教堂

弗莱堡主教堂(Freiburger Münster),同样也属于三米型。乍一看它的外形



和乌尔姆大教堂非常的近似。它是属于少数在中世纪就完工的哥特式大教堂，始建于13世纪初，落成于公元1513年。长116米，宽30米。其主塔高也是116米。结构精巧，比例匀称，被公认为最美丽的教堂塔之一。其中最出色的地方是八角形塔尖部分，塔壁镂空，用纤细的石灰浆构成典型花窗骨架的火焰式饰纹，远看上去好像巧妙编织的藤篾样，这是德国哥特式细石工高度工艺的成就。这种镂空塔尖是德国教堂的一种独特形式。乌尔姆大教堂的塔尖内部还有一根八角形的内核，塔尖内壁上由飞扶拱壁支撑在内核上，而弗莱堡大教堂玲珑剔透的塔尖工程在年代上是首创，而且形式上完全是内空的，真是艺高胆大，巧夺天工。教堂有三个纵厅，后殿很长，所以两边扶持的侧廊东端位置变得很宽，后厅分为两段，中间为隔，后厅殿低矮。整个教堂用当地特有的红色石灰建造，墙体饰以红、黄、白、蓝、绿等色的灰泥，显得温暖而有力。

总体上来看，德国南部的教堂多为石造的，越向北部，因为缺乏石材来源，便更多地倾向于采用烧制砖作为建材。南部教堂的色彩较为活泼多样，其中不乏色彩鲜艳者，北部教堂色彩相对比较凝重，以灰石与灰褐色为主，年深月久之后，之后往往就都变成了黯黑沉郁的调子。

总体上来看，德国南部的教堂多为石造的，越向北部，因为缺乏石材来源，便更多地倾向于采用烧制砖作为建材。南部教堂的色彩较为活泼多样，其中不乏色彩鲜艳者，北部教堂色彩相对比较凝重，以灰石与灰褐色为主，年深月久之后，之后往往就都变成了黯黑沉郁的调子。

第三节 四隅回响

哥特式和罗曼式一样，也是在整个欧洲范围内产生了一种重要之潮流，哥特式向西境扩散的程度和渗透的深度更甚于前者。而且由于它的出现，整个地区的建筑情趣和风格传统，也就有了各种各样了具有它特色的变体来分支。

米兰大教堂

中世纪的意大利也出现了大量的哥特式建筑，但是它们的样式和法国、英国的“正宗”哥特式相比有很明显的差别。其中最著名的代表当属米兰大教堂（Duomo di Milano）。米兰大教堂是全世界第一大教堂，长157米，高12米，内部面积达到12万1千平方米，其中可以容纳4万人。教堂于1386年动工，直到1818年才落成。大教堂最突出的特色就是其中无数的尖塔。虽然没有大型的西面高塔，但是在各个方位的檐口、屋脊和扶壁顶端都矗立着密集的大小尖塔，共有145座。在通体白色大理石的外墙衬托下，仿佛一座冰峰林立，白如水晶，冰如象牙，像雨像雪。所有的塔身和扶壁上都装饰有一些雕像，给人一种像极了佛教浮屠塔的感觉。教堂立面上的雕像，整个教堂2层的有雕像超过3000个，其中最辉煌耀眼的一个是位于教堂正立面上的104米高的玛塔塔顶端的维金圣母像，她仁慈的姿势俯瞰着整个城市。米兰大教堂没有采用“西面建构”，而是在一定程度上沿用了巴西利卡的“人”字形山墙立面，再用六座方形塔墩加以分隔，清晰勾画出大广场道纵深的主体结构。立面是拉丁十字式，开间不大，而且尖拱窗和圆拱窗混用。屋顶外观有一批到檐的整体感，中厅只高，侧厅甚少。侧窗面积很小，从而使得内部比较幽暗。总体上来说，没有刻意强调垂直性和飞跃感，而是在保留相当的古典特征的同时努力实现新古典元素在美学效果上的仿尚与平衡。或者说，这是保有深刻传统文化潜意识的意大利人在异族文明冲击面前尝试的一种反射式的自卫和制衡。教堂内部有四排巨型柱廊，大厅宽49米，中厅高约45米。在横廊与中厅交会处拔高至65米多，上面便是八角形的四聚塔。塔上有窗用于采光。



图 2-2-1 米兰大教堂

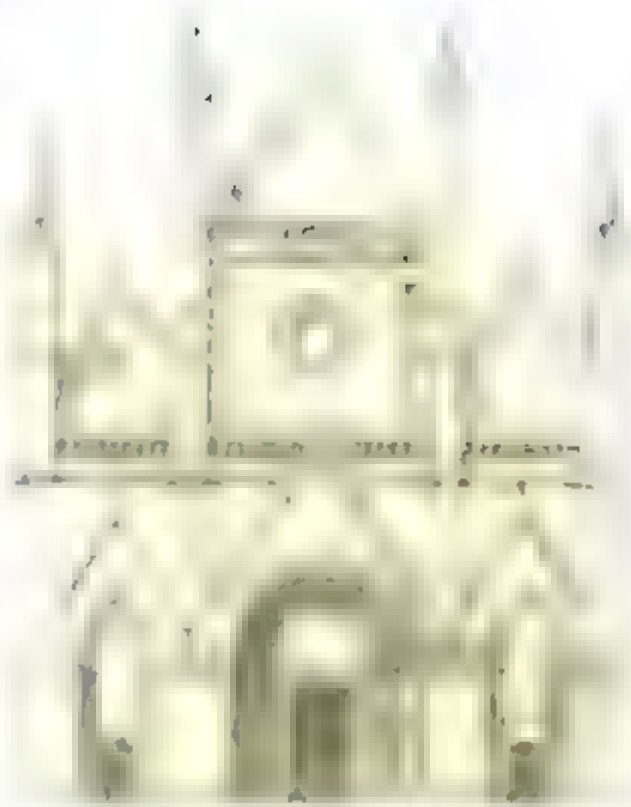
锡耶纳主教堂和奥维延托主教堂

形式更有意大利地方特色的代表性哥特式教堂还有：托斯卡那地区的锡耶纳主教堂（Duomo di Siena）和奥维延托主教堂（Duomo di Orvieto）。这两座教堂的西立面延续了人字形山墙平面风格，但是相比起米兰大教堂来，已更多地借鉴了法国哥特式的“开间大门”形制，在底部的一道大门上呈“品”字形安置了一个三角形山墙立面，山墙上都有彩色马赛克圣像；立面上频繁布置尖塔，正中央开辟圆花窗，整体非常和谐、浑然一体，好像是一个完整的石雕作品。但是，值得注意的是，正面的“尖拱”其实是圆拱门，尖拱的外形只是通过拱顶上附加的三角形山墙面实现的，这是著名的雕塑家乔万尼·皮萨诺（Giovanni Pisano）的作品，这也表现了意大利人追随时尚的同时绝不忘本的聪明之处。

锡耶纳主教堂始建于12世纪，14世纪完工，后来曾有过将教堂大幅度扩建的计划，但是因为财政问题始终未能实现。锡耶纳是一座山城，主教堂位于全城的最高处，形势显赫。其西立面虽然给人以强烈的升腾感的同时充满了典型哥特式的精细高浮雕和小尖塔，但是大厅外墙上稀疏的开窗和大片的墙面，以及侧面延伸的拱廊，都是巴西利卡的遗风，而且外墙上全然没有扶垛的痕迹。其他的非哥特式的成分还表现在带有圆顶的四聚塔和其旁边的一座孤零零的方形钟楼上。外墙上水平的彩色大理石纹样则是托斯卡那的地方特色，此前我们在比萨的罗曼式建筑中已经看到过。内部有一个纵厅，拉丁十字平面，墙面在布满了同样的明暗相间图案的同时，在拱廊顶和高侧窗之间有172个教皇的胸像，形成一条有些诡异的饰带，下面还有36尊皇帝胸像。地板全是大理石铺就的，其中有56面精美的大理石镶拼彩画，表现的是《圣经》故事、历史故事和美德寓言，教堂中有文艺复兴时期的大艺术家多纳泰罗和米开朗基罗的雕刻作品和其他大师的壁画。中厅拱顶使用了肋拱，四聚塔的穹顶内面是六边形的，楔在六个柱墩顶的鼓座上面，鼓座是由其周围立圣者像的柱廊构成的，穹顶以凹格藻井区隔，其间装饰以金星象征苍穹。

奥维延托主教堂始建于13世纪末期，西立面是17世纪完成的。虽然没有锡耶纳主教堂那么华丽，但是布局结构更加清晰。这种三个山形墙面的形式是典型的“假构面”，其外形和后面的建筑结构基本无关，只是一个虚张声势的独立立面而已，仿

佛是个广告牌子。内部最初是按照罗曼式建筑设计的,仍有裸露的木梁架。内厅一共有三个纵厅。圆柱支撑的是圆拱廊,高侧窗面积很小。圆花窗也很朴素。横厅内被分隔成礼拜堂。其中有非常精美的壁画,外牆上也有明暗交替的大理石饰带图案。而且有间隔出现的半圆形外凸小龛,在结构上一定程度上能够起到类似扶壁的强化作用。



圣弗明西斯科修院教堂

意大利哥特式建筑中的典型装饰艺术品种较多,其中雕塑成就很高。有众多的大批艺术家中尤以皮萨诺父子闻名。老皮萨诺(Nicola Pisano)的作品有着浓厚的古典主义色彩,形体结实饱满,富于动态和纪念碑性;小皮萨诺(全名是皮萨诺)的风格则趋向柔和典雅,虽然不像父亲的创作那样充满力度,但是构思更加完整合理,并且富于装饰性和空间性。晚期哥特式雕刻家不再满足于古典化制作的构思和塑,开始认真观察和模拟自然,人体的自然比例和动态获得了越来越准确生动的表现。作品中的人物被赋予真实的人性情感,虽然总体趋向仍然是强调典型而非个性,表现集体信仰而非个人心灵,但是个体形象已经愈加亲近细腻,人物越来越多地卸去圣域的冷漠,还带有人世的情感,其转变的根本原因正是世俗精神和趣味的渗透侵入。

这时期的壁画和马赛克镶嵌画也很出色。特别是大型壁画。在整个西欧范围内其实只有在意大利才得以繁荣发展,因为意大利的哥特式教堂并未像北部大陆哥特式教堂那样极力强调垂直式玻璃彩窗的扩张,从而保留了可供壁画施展的大面积墙壁,顺便使得马赛克也能够继续流传。中世纪的意大利教会始终根植于古典艺术传统,并与拜占庭式艺术保持着密切联系,当玻璃彩窗在北部大陆取得主导地位的时候,在意大利却是拜占庭影响占了上风。此时出现的新型拜占庭式教堂内多是金底或蓝底,形体上

板，姿势僵硬，这一时期的主要画家有锡耶纳画派的杜乔（Duccio Buoninsegna）和西蒙·马蒂尼（Simone Martini）。当哥特式影响于13世纪渗入意大利并与拜占庭风格相结合后，绘画迸发出极大的创造力，突破拘束回归古典，并成为文艺复兴美术的发端，当时的主要画家有佛罗伦萨画派的契马布埃（Cimabue）和乔托（Giotto）。在学院艺术史中常被尊为近代绘画之祖的乔托也经常被列入文艺复兴画家之列，他的代表作保存在阿西西（Assisi）的圣弗朗西斯科修院教堂（Basilica San Francesco）中。

圣弗朗西斯科修院教堂位于阿西西老城西端苏巴西奥山的山坡上，因为是天主教的主要支派圣方济会的总堂，所以也被译作圣方济修院教堂。圣方济会是由圣者圣弗朗西斯科（或称圣方济）奠立的。圣弗朗西斯科于公元1181年生于富商家庭，年轻时热衷骑士冒险，此后很快便陷入人生意义的苦闷并试图通过朝圣和静修解脱，更因为救济穷病馈赠教会而与家庭发生冲突。1207年他在阿西西的广场上将衣服脱光掷还他的父亲，宣布与世俗家庭决裂，从此开始宣教并且组织自己的教派，其宗旨是抛家散财、化缘苦修。成员们多为宗教立场极端的狂热分子，传教活动迅速扩大到周边各国，弗朗西斯科自己则频频出现在教皇的宫殿和十字军的队伍里，成为当时的社会风云人物。到他1226年病逝时，圣方济会已经成为欧洲最有影响力的教派之一。1228年教皇格列高利四世（Gregor IV）将弗朗西斯科封圣并为其墓葬纪念教堂奠基，工程于1253年结束。其建筑整体由教堂和修道院两部分组成，其中的教堂又分为上下两部分，下层是罗曼式的，上层过渡到哥特式。最著名的壁画主要分布在上层教堂，在其后殿和横厅里面是乔托的老师契马布埃的作品，完成于1280年前后，表现题材是圣母生平。因为当时所用的铅白颜料经过长期化学反应变成了黑色，所以壁画如今已经面目全非，模糊难辨。在大厅的侧墙面和窗拱中，是乔托的著名作品，题材是圣弗朗西斯科的生平以及《圣经》故事，壁画的色彩鲜艳，形象生动，虽然还明显有拜占庭式的平面化特点和哥特式的拘谨谦卑神情，但是其中已经出现了最初的透视表现和明暗阴影技法的复苏，人体和物象的表现开始追求立体和写实，正式开启了文艺复兴绘画的历程。下层教堂的墙壁上也绘满了较晚期的壁画，在其中央祭坛之下是圣弗朗西斯科的陵墓。1997年9月26日，两次强烈地震令上层教堂的部分拱顶坍塌，造成四名参拜信众不幸罹难的同时，拱顶和墙壁上200平方米的精美壁画也在尘埃中毁于一旦。世界上无数的观众都在镜头中看到了这令

人是付出了一部分又付出了一部分人，可是意大利的工程师们硬是收集了全部建筑残片，凭着艺术家的毅力和先进的技术知识，将这些无数零乱的碎片拼合复原，仅用两年后便恢复了教堂华丽的旧观。

索尔兹伯里主教堂和格洛斯特主教堂

英国又回到中世纪的接受“哥特式风格”的时期，也同时进入了发展期。因为英国中世纪进程比较晚，哥特式教堂往往在古老城市建筑废墟修筑或新建的广场中，一般材料比较贫乏，不像法国教堂那样重视装饰。因此早期风格与后期风格差别不大，教堂的立面一般很矮，为了不断改建而修，整体风格往往难以保持统一。著名的教堂范例有索尔兹伯里教堂（Salisbury Cathedral）和格洛斯特主教堂（Gloucester Cathedral）等。属于早期风格的索尔兹伯里主教堂建于公元1220—1258年，其立面非常矮，有一个中厅和两个侧厅，立面有一层，因为一个横厅，这是英国教堂常见的布局，目的是为了容纳更多的教士。相对法国教堂来说，这里的拱顶要低得多。教堂的西立面布满虚虚实实的尖拱窗，只徒有其表，没有开洞。整体印象还是强调屏风式墙面，没有突出塔式，不属于“西面建构”，东端的后殿不是半圆形，而是以方厅收束，这也是英国的本土特色。外墙虽然有扶拱壁，但并不显著。虽然西面没有高塔，但核心位置的内聚塔却高耸入云，成为建筑的构图中心，该塔高约123米，是全英国教堂中最高的。著名的伦敦塔和温莎城堡也是这个时期的建筑。

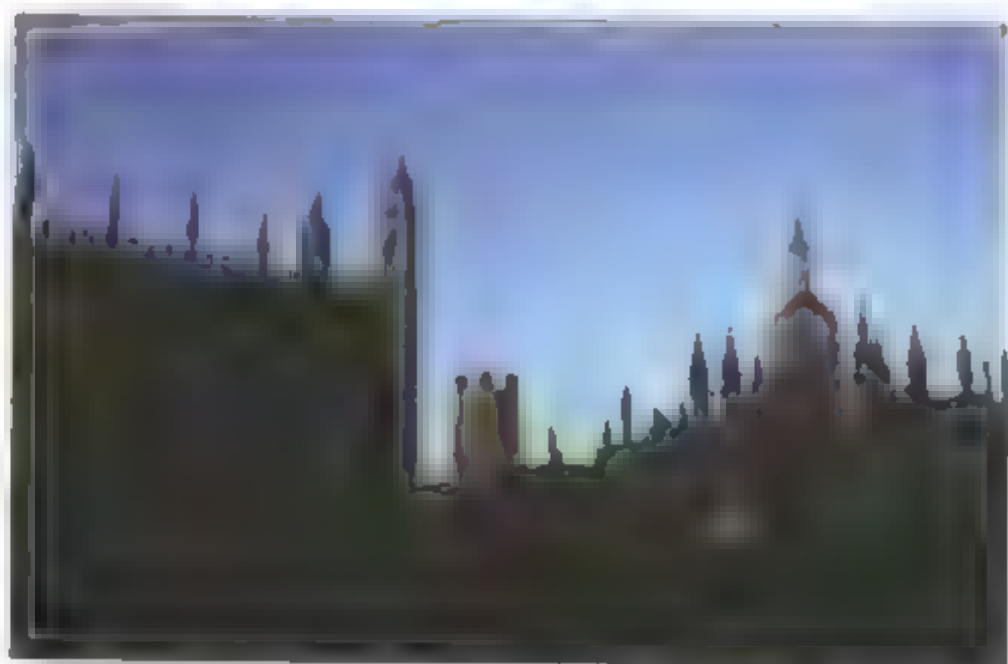
格洛斯特主教堂建于公元1337—1457年，这时出现了一种名为所谓“垂直风格”（Perpendicular Style）的新



潮流。其特色是以今天的方式强调垂直性，在立面上修建面积极大的单幅窗户，再用许多栅栏式的直棂或横棂垂直加以分割。虽然外形还是尖拱形，但是窗洞多为较窄的垂直心券，其中纤细的肋券伸展盘旋，甚为华丽。同时出现的还有一种造型别致且复杂式拱肋，每根纤薄的墙柱向上撑出一个高耸垂直的拱石。哥特流繁复的屋脊托住一片为其生长犹如当时带钉使用的羽毛折扇，所以也被称为屏拱。更早期的拱肋形式还有星形拱和圆形拱等，格洛斯特大教堂有一座罗马式的巨大内聚塔作为建筑核心。

剑桥国王礼拜堂

“垂直风格”的高潮出现在始建于1443年的剑桥国王礼拜堂(King's College, Cambridge)。这是一座独立大厅式教堂，结构简单，但是其中的巨型直棂窗和高大扇拱的运用娴熟而集中，造就出非常浓烈华丽的装



饰效果，这种“垂直风格”对英国本土的影响深远，不但直到17世纪上保持其活力，更在19世纪的浪漫主义潮流中以“新哥特式”的面目再度复活，频繁出现在最著名的建筑中，从而几乎成为了英国的民族风格，这亦是英国人对自身的独创性风格语言的坚持特殊偏爱的表现。

宿梦清晨



——文艺复兴号角中惊醒的意大利和渐次苏生的欧洲旧大陆

提到文艺复兴（Renaissance）这个概念，多数人都只有一个模糊的印象，这一点也不奇怪，因为文艺复兴并非一个孤立的历史事件，而是一次广义的思想文化运动，只能通过定性的方法推演其起承转合，却很难用编年法追述其完整流程；同时正是由于其广延的模糊性，造成了时空区划的困难性。其实相形之下，为文艺复兴描绘清晰的边界倒不那么重要，有意义的却应是形成这样的意识，即：它是一个渐进的过程。首先是通过历史演进的长期蓄势创造了发生条件，也就是前面曾讲到的中世纪的都市崛起和风气开明；其次再经过无数杰出人物的带动以及人生意趣已然转变的大众的追随，上下共同的不懈努力之后，才造就了局面的转折。正如昼夜间的过渡一样，也是一个渐变的进程，每一个中间步骤都不可或缺，绝非仅仅在一两个临界点上才发生意义。文艺复兴不是一朝一夕的更迭，更不是 觉醒来便黑夜已逝，满眼光明，欧洲也非一夜间挥别野蛮。

城市经济和城市政治重新崛起后，欧洲的权力体系重新洗牌。渴望建立权威的国王们和渴望保障既得权益的商人们且行且近，城市的管理者——大商人向土地的名义上的拥有者——国王提供财政支持，帮助国王削弱城堡的管理者——地方贵族的权势，收回土地的事实控制权并组建中央集权的行政管理体系。这样，以城堡和采邑为各级枢纽的行政控制网络被淘汰，新兴城市取而代之开始行使枢纽功能。失去了土地的贵族们只有聚集到国王身边，企图依靠祖荫或者谄媚在新的行政体系中去讨取一官半职，从而导致了热周的“宫廷文化”的出现。上升的商人阶层在帮助国王实现了无上地位的同时，一方面消除了来自贵族的侵扰隐患，稳固了自身对城市的控制权；另一方面则暗中发力，经过与国王的讨价还价后，将原来只在城市层面上的民主代议机构贯彻到国家层次上，作为对空前强大的王权的限制和制约手段。这是市民阶层非常有远见的一个步骤，而这种远见正和他们在后来历史发展中的远大前程相印证。这一种发展的完整脉络，在中世纪的法国最为明显。

洗牌的结果，首先是导致具有中央集权特征的民族君主国的纷纷出现，其中的代表是英国、法国、葡萄牙和西班牙；其次是商业经济和商业精神的大行其道，商业活动的永不餍足的本性要求不断扩张贸易版图、提高经营利润。当欧洲的城市贸易网络无法再容纳这种野心，而通往东方的传统商路又被土耳其人阻断的时候，随之

而夹的便是以海外探险方式进行的新航路的开辟。这些探险活动之初虽然在物质准备上常常非常寒碜，但是在参与者的精神状态上与其说是走关东式的铤而走险，毋宁说是一种意气风发的高歌猛进。如果把那句其实根本不是出自拿破仑的将中国比作睡狮的名言转用到此，也许不无恰当。欧洲此时也是一只睡狮。它比中国更早坠入梦乡。在中国独领世界文明风骚的一千多年中，它一直在阴暗角落里陷于牵缠纷乱的梦魇。此刻，当中华巨狮进入大明王朝。于朱子理学的烂熟文化的香烟缭绕中开始睡眠惺忪时，西方的那只狮子却正在抖落一身的尘埃，尝试发出惊人的吼声。它的眼光焦急而贪婪，它的行动激烈而勇猛。它不仅仅要去震动天下，它的野心是要去征服整个世界。

这种征服的动作其实从十字军运动时期就已经开始了，此后一直延续到最近的美国的所谓“反恐战争”。事实上从没有真正地停止过。在这种征服克服了初期的生涩，渐渐变得无往而不利的时候，他们的制胜法宝其实并非源自中国的火器和罗盘、火药十字架和宝座的钱袋。前者带给他们足够的道德信心和堂皇旗号之下的行为正当性，以上帝的名义进行的侵占和掠夺，即使不幸遭受挫败，仍然可以指望得到神的报偿，实现天国的福乐；后者带给他们对远方的黄金和富裕的无尽向往，怀着没有什么不可以失去的乐观主义态度，他们离开贫瘠战争的家乡，勇往直前，从不回顾，各自去竭力实现自己的现世财富和福乐。总而言之，既然这条征服之路带来的只有福乐，又为什么不抛开一切顾虑甩手大千呢？西方的胜利，表象上是技术和军事的胜利。实质上却是更富于激情和进取的心理状态的胜利。

文艺复兴是封建主义的中世纪欧洲和资本主义的近代欧洲之间的一段过渡时期，一般都将其作为中世纪的晚期来看待，大体年代是14、16世纪之间。文艺复兴运动打着复兴古典文明的旗号，重新高扬古希腊的现世主义和罗马的个人主义，力图在拓展人生欲求和视野的同时突破僵化的宗教束缚。通过这种努力塑造出的理想人格不是希腊的公民也不是罗马的英雄，而是一种自主、自觉、自信。在维持着对神的适度敬畏的同时，将目光聚焦到发展自身潜力并努力实现一定成就的人格，只有经过发挥才智和激情完成伟大功业或者作品，才能成就现世幸福。与其相配合的则应是一种全然不同的教育，不是以引导人生为目的，而是努力去激发和完善人生，这种强调个人性和现世性的维护和实现人性尊严的教育就是一谓的人文主义教育，而当



图1-1 西塞罗

时的人文主义教育的主要内容便是重新学习并鉴赏古典的文艺作品。拜占庭帝国灭亡后，很多学者逃亡到意大利，更带来了丰富而直接的古典学术的权威指导。在这样的视角下，现世似乎失去了狰狞黑暗的色调，恢复了久违的生动多彩，并且重新令人充满期待。在这种健康的情绪中，当时著名的诗人人文主义者德西德里·伊拉斯莫才会这般真诚地表达自身生存状态的喜悦：“永恒的上帝啊！我看见一个多么美好的世界正在出现！我为什么不能再变得年轻呢？”现世再度变得适于凡人生存，生存重新变得具有充实的价值，那么现在就轮到人们来

全面思考如何真正生存，以及如何切实地发掘生存而潜存的价值了。

文艺复兴首先从欧洲南部开始，随后席卷整个欧洲大陆。它的兴起源于14世纪初期爆发出的宗教改革运动的影响。这一运动自马丁·路德发起，更是旗帜鲜明地反对代表基督教保守势力的天主教会。这一场战役在另一条战线上的功绩完成了推进与突围。从而进一步使得意大利人自尊心和思想解放的风潮势不可挡。

当人们开始思考如何挣脱束缚并挖掘潜能的时候，历史也会展现出人类是何等善于创造的可畏生灵。我们眼下已经习惯于对中国的飞速发展津津乐道。而当年在欧洲走出蒙昧的时候，划出的却也是同样惊人的上升曲线。以航海术和造船术、冶金术和化学主导的武器装备技术和以银行、信誉为特征的先进商业体系等为代表的整体技术进步，帮助欧洲人追随哥伦布和麦哲伦的航迹将他们的商业运营网络广布到世界的角角落落。这网络恰如大树延伸的根系，在为欧洲带来文明成长起点的经济繁荣的同时，也创造了文艺复兴和科学启蒙的机会，赋予其丰富的文化养料。在这条傲然起飞的曲线顶端，那在离地升空之前顶着莫大的阻力而进行的突然而有力的加速跑的过程，就是我们眼下要谈的文艺复兴。

第一节

百合之都

文艺复兴的肇源地是意大利，意大利的文艺复兴运动的起点和核心则是在佛罗伦萨城（英文Florence，意大利文Firenze，旧译翡冷翠）。该城是意大利排名仅次于罗马的文化古城，整座城市保持了非常完整的文艺复兴时期的旧貌，本身仿佛就是一座巨大且无围墙的艺术博物馆。佛罗伦萨位于托斯卡纳地区，地处意大利的中部，距罗马约160公里，威尼斯不到300公里，历来就是商业转运的重要枢纽。11世纪的时候，它是由贵族和学者共管的共和制城市，此后不断扩张领土，成为事实上的独立国家。14世纪中期，通过兴盛的羊毛织业，这里成为欧洲最富裕的城市之一。16世纪该城变为专制政体的公国，后来在意大利重新统一初期，曾于1865—1871年间短暂成为国家首都。如今这里是全世界最热门的旅游城市之一，这座人口约45万的中型城市，每年接待的游客量已超过600万。

“Renaissance”这个词的原意是再生、重生的意思，在形式上再生的是古典黄金时代的造型方法和审美情趣，在实质上重生的是人类原初的活泼、健旺的生命力，以及恢复对生活的热爱和对理性的倚重。在古典元素之外也借用了基督教传统中对复活再生的终极憧憬。这场文化运动于14世纪在文艺领域中首先实现集中突破，在文学方面有以但丁（Dante）为首的“新外诗人”和卜伽丘（Boccaccio）为代表的文学家，他们用长篇诗剧和讽刺小说的形式质疑旧有的宗教性世界观和世界观，挑战教会与贵族联手打造的权力秩序，颂扬所向独立人格的价值，肯定个体道德才智



图1-1-1 佛罗伦萨的市政厅

塑造的意义。在美术方面有以乔托为代表的系列画家和雕塑家，开始用饱满鲜明的色彩描绘人世间的动人景致，用丰满结实的躯体表现充满活力和情感的个体，用具有灵性的神态和富于爱心的眼神肯定人的尊严。经过他们的共同装点，人世间忽然重新充满了明净的空气和灿烂的阳光，人们不必时刻为了渴念可望而不可及的天堂净界而坐立不安、忧烦苦恼，他们在文艺的引导下，看到了周遭世界的鲜灵可爱处，便乐得放松下来，从身边开始着手，美化和完善自己眼下就能够把握的生活和喜乐。

然后人们忽然发现生活中原来有那么多简陋和不便，因此对催生的不满督促他们开始去发现和创造。当时城市里的学校虽然只有两类，但是教育已经不再是贵族的专利，市民也有机会参与进来了，图书馆也建立了起来。一类是学校、修道院和早期大学下属的神学院，有一定经济实力的人在那里学习读写、算术、几何和古希腊的形而上学；另一类则是各行各业的手工作坊、劳力阶层的子弟在那里做学徒，将整个青少年时代托付给师傅，指望着自己将来有出师独立开业的日子。佛罗伦萨的手工业传统非常悠久，其中尤以金银加工业、羊毛纺织业和皮革加工业著名，在金银镂刻、羊毛织染和皮革鞣染的工艺中，逐渐分离出金属雕刻、石雕和绘画的专业。随着市民的消费能力和消费品位的提高，新兴行业也逐渐成立了自己的工场和作坊。就是从这些简陋的作坊中，走出了大批杰出的艺术家。他们大多在学徒生涯中积累起了丰富的经验和扎实的功底，其中的特别超群者，经过艰苦的自学和勤奋的实践，同时还从当时最优秀的学者那里汲取精神养料，最终纷纷将自己打造成为兼通众多艺术门类的惊人全才。我们所熟知的所谓“文艺复兴三杰”中的大画家达·芬奇（Leonardo da Vinci）不仅仅是画家，而且同时又是一位伟大的科学家和发明家，精通解剖学、光学、力学、化学、数学等学科，设计过飞机、潜水艇、攻城机等等当时匪夷所思的机械，完全是一位远远超越该时代的顶尖人才。古今最卓越的雕塑家米开朗基罗（Michelangelo Buonarroti）受的是雕刻专业教育，后来却自修成为一位极出色的建筑师，同时在与教皇赌气的时候，也能够画出壮美得惊世骇俗的壁画；家乡处于危急关头时，他就毅然担任城防工程总监，加固城垒布置大炮，此外他更是一位不错的诗人。除了这两位之外，很多文艺复兴时期的艺术家都身兼数能，在绘画、雕塑和建筑各领域之间穿梭自如，游刃有余。那是一个令人惊异

的思想和智力激烈爆发的风云际会的时代，为那些天赋特异的人才们提供了极好的成长崭露的空间和施展炫耀的舞台，其天赋和才情堪称挥洒淋漓不可方物。人类的才智在这一刻仿佛郁积良久的洪水，在摧毁堤防的那一刻，汹涌奔突的势头已止是不计遏止，简直就是不可一世。

与此同时，艺术家开始作为拥有自由意志的清晰个体出现了。他们不再像以前那些修建大教堂的无数工匠，隐姓埋名默默无闻，反之，他们开始在作品上勇敢地署名，用作品来实践自己的声望，体现自己的生命价值。这种自信和自我一方面来自于他们不断提亮的人文素养，另一方面来自于他们改善的经济地位。他们的雇主不仅限于各高的教会人士，更扩大到富足的新兴贵族和市民阶层。在收入大大提升了，生活环境也相对稳定了，这使得他们不必为了维持生存而去忍气吞声，在一定程度上他们也可以按照自己的喜好来选择艺术题材和表现方式，这使得他们能够更充分地释放自身的创造力和激情，并且最大限度地提高作品的感染力和质量。文艺复兴时期终于出现了现代意义上的艺术家，此前的艺术创造者虽然也曾留下精美作品，但是他们都不曾有机会体验过艺术创造活动带来的尊荣，更不曾有过类似的感觉，所以充其量只能算是些木匠的手艺人。

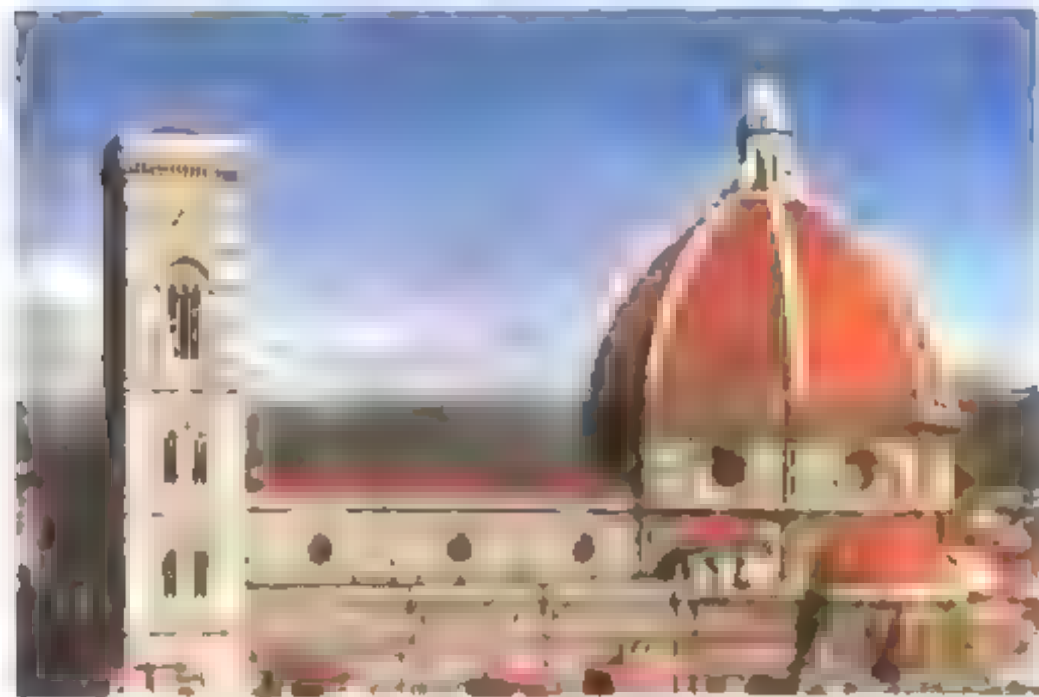
当时的商业新贵们为了提高自身的社会威望和公众形象，也有意识地作为所谓的艺术赞助人和艺术保护人与艺术家们结合，大力推动提倡文艺的社会风气，其中最著名的家族就是文艺复兴时期佛罗伦萨的实际统治者——美第奇家族（Medici）。美第奇家族的先祖从事医药行业，13世纪中期开始从事银行业并且很快就富甲一方，他们随之开始参与市政。1434年老佛罗伦萨美第奇（Cosimo de' Medici）通过政治斗争取得城市控制权，其后美第奇的势力虽然曾两度被逐出佛罗伦萨，却又一再卷土重来。16世纪初，皇帝卡尔五世（Karl V）将阿历山德罗·美第奇（Alessandro de' Medici）封为公爵，从此之后，托斯卡纳地区直至1737年，始终处于美第奇家族的铁腕统治。该家族在欧洲政坛上显赫了二百多年，前后曾出过两位教皇利奥十世（Leo X）和克雷门特七世（Klemens VII），还有两位法国王后，她们分别嫁给了法王亨利二世（Henrich II）和亨利四世（Henrich IV）。美第奇家族扶持文艺，在其宫邸中常年有大量的学者和艺术家自由出入往来，少年的米开朗基罗就是在美第奇的家宅中成长起来的，从许多卓而不群的前辈师范那里，他

完成了充足而全面的艺术教育。

在美第奇家族的主导下，市民阶层的财富和艺术家群体的创造力完成了富有成效的组合。城市实力的上升为市民们带来了相当的归属感和自豪感，新贵们则需要一个更华丽体面的市政来彰显自己的权势，所以他们的财团在市政建设中进行着大量投入，同时为该时期的艺术家群体提供了大展拳脚的广阔空间。说艺术家群体是因为工程上不仅仅有建筑师的参与，随着建筑装饰的要求和分量的提高，雕像和壁画成为了建筑美学整体体系中不可或缺的重要组成部分，这就需要雕刻家和画家的加入。而随着雕刻家和画家在工程上承担了越来越多的工作份额，雕刻与绘画的质量和技法也都在迅速地成长提高。

（一）圣母百花大教堂

在中国最富足的财富和才华横溢的艺术大师们的合力经营下，佛罗伦萨成为数量极为丰富的华美建筑和艺术珍品储藏库的所有，形成的合奏中最雄浑动人的顶点就是著名的圣母百花大教堂（Cattedrale di Firenze, Santa Maria del Fiore）。圣母百花大教堂是佛罗伦萨的主教堂，其得名首先是因为所崇拜的对象是圣母马利亚，其次是因为其外部装饰有如百花绽放的大理石外饰。大教堂包括大教堂、钟塔和洗礼堂（Battistero），这是托斯卡纳地区的重要通衢。大教堂位于市区的杜奥莫广场上，原址上曾经有老的佛罗伦萨主教堂。圣母百花大教堂于1296年动工，落成于1436年，对外墙立面的装修却一直延续到了19世纪晚期。其平面是拉丁十字式，长153米，宽38米，可同时容纳1万人，是与圣索菲亚大教堂并列的



世界上曾经有老的佛罗伦萨主教堂。圣母百花大教堂于1296年动工，落成于1436年，对外墙立面的装修却一直延续到了19世纪晚期。其平面是拉丁十字式，长153米，宽38米，可同时容纳1万人，是与圣索菲亚大教堂并列的

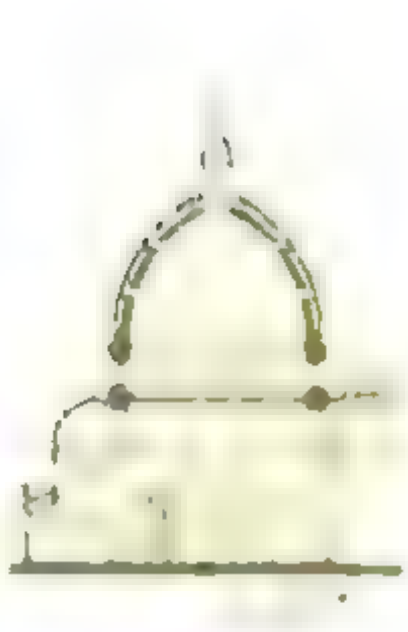
世界建筑史 / 文艺复兴时期的建筑 / 意大利文艺复兴时期的建筑 / 圣彼得大教堂



图 1-1-1



教堂穹顶轴测剖面与结构剖面



教堂穹顶剖面

世界第四大教堂。工程不是由教会，而是由希望通过巨大的纪念性建筑来彰显城市地位的共约5万市民的（当时佛罗伦萨的人口数量相当于如今的伦敦相当，算是特大型城市了）主持的。其大厅有一个纵厅，横厅和半圆形的平面特殊。在东面和西翼各是形状相同的半八角形，总体上好像一片一片芭蕉叶的叶子，其外面又包含一个呈放射状布置的小礼拜堂，又分明是花枝绽放的印象，这是由所谓的“八位大师和画家”共同研讨得出的方案。

整个建筑群中最引人注目的部分是那个鲜艳赭红色的超巨大的中央穹顶，以其刚性的态势统领全局。该穹顶本身的工程历时14年，完成于1434年，不仅采光亭直径114米，采光亭直径114米。穹顶的基部呈八角形，上面直径达45米，基座以上是八面都开有圆窗的鼓座。野心勃勃的建筑委员会当年奠定了这个超级庞大的基座，但是并不知道怎么才能将其上的穹顶完成，他们只是抱着近乎天真的虔诚希望终能够有朝一日赐了解决方案。等待十多年之后，直到万般无奈之下才有了类似竞标活动的方案征集。著名建筑师菲利波·布鲁萨莱斯基（Filippo Brunelleschi）才勇敢地接受了这一挑战。他没有选择首先搭建全尺度整体框架的传统方法，而是采用了所谓的“攀爬式框架”，将框架分段搭建，用已经建成的穹顶部分作为叠建的基础，而穹顶实际上就是以一系列不断缩小的八边形环体叠合而成的，而每个环体本身也是一种可以有效抵抗外张侧推力的稳态形体，从而可以确保穹顶的长久稳固。因为这

由于材料和方法降低了重量，所以加快了速度。按照包萨·莱斯科的设计，教堂东段穹顶的建造方法应当是用色大理石柱和筒拱。但是这部分在修建了一段之后就停工了，因为按照米开朗基罗的设计意见，这样的设计看上去好像“笔尖”一样，所以设计也就被放弃了。这个问题至今没有找到合适的替代方案，从而就使得工程自年开始始终保留着那段裸露的墙体部分。可是更奇怪的是，这样“粗线条”的教堂并不干扰整体视觉效果，反而巧妙地融入于其中。据说达·芬奇和米开朗基罗所构思的，从而有意为之。巨大的穹顶确实没有看上去那么沉重。这是因为一是由内向外一层一层建成的，从而就保证了重量又减轻了重量。其总重量约2.5万吨，内壳厚度是1.4米。壳内设有“多米尼克”总之间隔了以纵轴的横脊互相连接支撑。还有463级螺旋楼梯，人们可以拾级而上直达顶端观景。穹顶由8根主肋和16根次肋加以支撑，受力均匀。拱顶左右各设中和柱，柱上分别有“大卫”和“撒旦”为题的巨幅人物雕塑。仰望观之，其中的所有人物都像是在穹顶上飘浮飞翔。穹顶外部顶端的尖圆采光亭在向穹顶内取光的同时用于防风。

这一部分完成于1472年。采光亭顶上有费隆奇诺（Verrucchio）制作的镀金铜球和其上的铜十字架。在中央穹顶的外围，横厅和后堂上共有三个半穹顶，其间还有小型的副穹，它们构成了中央穹顶与外围墙基之间的过渡，塑造了穹顶下层整体基座的稳固印象，从而使得教堂东段看上去好像一座大理石的山峰一样巍然。

以产自卡拉拉的纯白雪花大理石为基调的外墙上再以黑、绿、粉色条纹大理石砌成各式几何纹样格板，上面再添加精美的雕刻、马赛克和花窗，屏风和穹顶用明艳热烈的赭红色陶瓦覆盖。总体外观异常华丽璀璨，好像一个硕大无朋的精描细刻的象牙首飾盒。西立面上配合内部的三个纵厅分隔为一个部



“日心说”、其结构和拱肋对主教，以及圣布兰卡主教享有明显的敬意，但是其中心特人因受到更加激进的一些不太出名的建筑师和大量的竞争之徒，基本上没有奇特式的转变了。连人（建筑师）也是圆拱的，拱上的一个矩形立面只是在其整个外立面上没有尖塔，也没有扶壁扶墙，也就是说已经完全放弃了垂直性上升的意愿，并且同时牺牲了人面形的垂直。重新用于早期哥特式垂直的垂直性，在尖塔和水平线条，但是产生的一个消极后果就是使得内部重新陷于黑暗。在审美情趣上，以圣明瓦大教堂为代表的文艺复兴早期建筑，不再为了刻意追求某种精神意，而在单一地追求，其不惜任何牺牲，而是重新于其原本比例的和谐上，体现了其自身追求超越的垂直性。并且偏爱古典建筑语言，诸如穹顶、圆拱等。因此哥特式的结构，其人对哥特式的轻慢态度，从本章提到的奇特式名称来历中就已经有所反映了。文艺复兴时期的艺术家，还有表现自身文化优越性的机会，多会与其极重视古典的同时不假思索地去排斥政治上敌对的异族影响。不过，圣母百花大教堂本身还仍然算是哥特式和典型文艺复兴式之间的一个过渡作品，其中的许多肋拱结构还是明显反映出了哥特式风格。

大教堂南侧的钟塔是由大画家乔托设计的，所以也被称为“乔托钟楼”（Campanile di Giotto）。钟塔最初设计高度是122米，实际只达到了84米。分五层，乔托去世时只完成了底层。其正方形平面的边长为14.45米，外墙也是白色大理石贴面。加上彩色大理石的图案和出自名师如安德列·皮萨诺（Andrea Pisano）之手的浮雕，精美绝伦，被公认为意大利最美观的钟塔之一。塔内有370级台阶可供登顶俯瞰全城，西

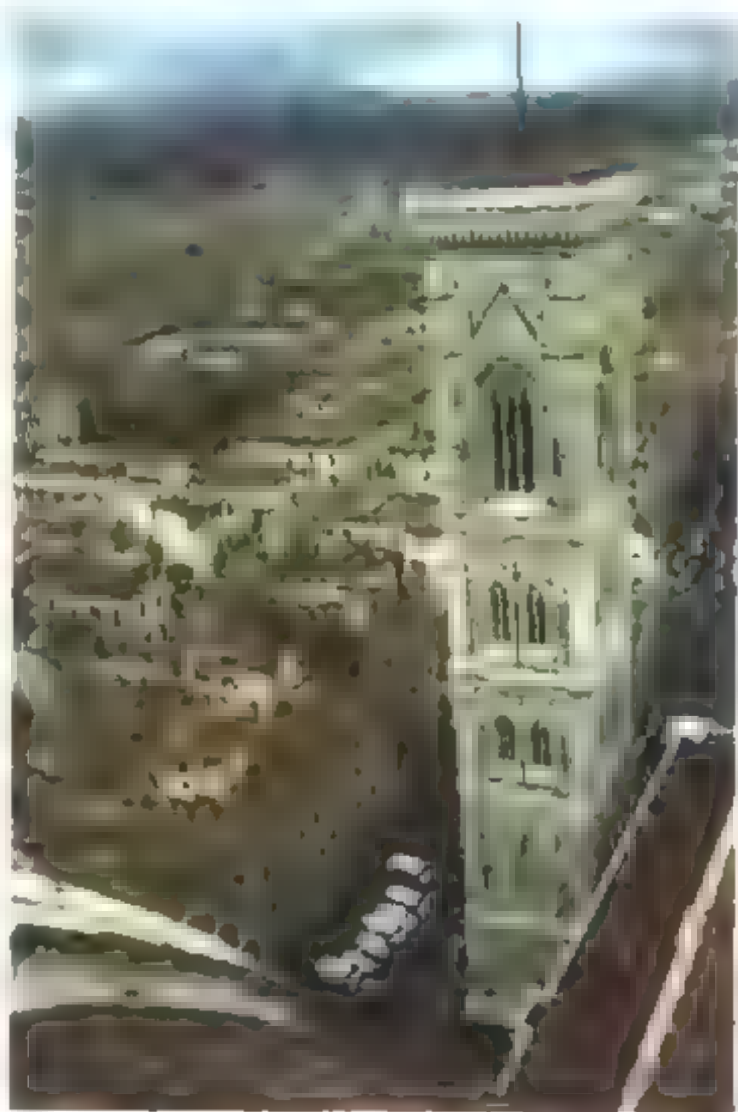


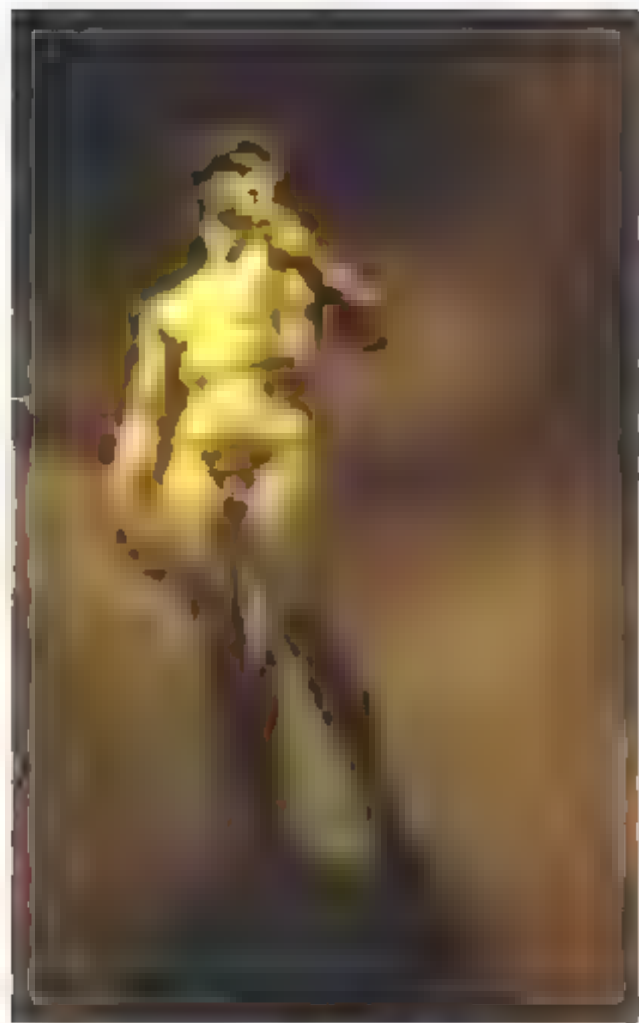
图 1-1-17 乔托钟楼（Campanile di Giotto）

面的洗礼堂建于11~12世纪，是八边形的罗曼式单体大厅，高约31.4米，外观端庄沉稳，外墙以白、绿色大理石饰面，八角形穹顶内面装饰有以“末日审判”为题的精美马赛克。它共有一道大门，东面门上有雕刻家吉伯提（Ghiberti）制作的表现《圣经》故事的精彩镀金铜雕。十块雕刻以浮雕形式镶嵌在铜门上的框格内，浮雕中透视表现合理，细节丰富，造型准确，米开朗基罗曾对这件作品大加赞赏，认为只有天堂的大门才有资格用这样的精品加以装点，所以该门便得名为“天堂之门”（Gate of Paradise），该门此后被教会命名为圣门，每隔二十五年在所谓圣年才开启一次，也就是说每一百年内才有四次洞开的机会。

教堂内部以大理石铺地，分隔纵向的是巨大的圆拱廊，纵向立面只有两部分，圆拱之上是一条起分隔作用的饰带，其上方是扶持拱顶的半圆形墙面，中央有面积不大的圆形花窗。顶上是高耸的哥特式十字肋拱拱面单元，下面承担重量的是粗大的柱墩，其剖面近似圆形。庞大的教堂内部风格简洁流畅，没有繁缛的装饰细节，不过总体上给人以空荡荡的印象，这是因为早先陈列其中的许多艺术精品已经被移到各博物馆中收藏去了。

❑ 君主广场 ❑

城市中与宗教力量分庭抗礼的是世俗政治力量的陈列，其相应空间是离大教堂不远的君主广场（Piazza della Signoria）和旧公爵府邸（Palazzo Vecchio）。君主广场是市民集结论政的场所和历次政变风潮的中心，同时也是统治者进行镇压和显示威权的场所，在广场上不时以斩首以致火刑示众。在血腥和残虐的一面外，公爵们也以艺术的形式对民众进行潜移默化的感化，以至于今天我们虽然在游人如织的广场上再也看不见阴森的刑具了，却仍然为矗立其间的传世雕塑的力与美所深深打动。在公爵府脚下的广场一侧，由南到北依次陈列着班迪内利（Bandinelli）的《大力神赫拉克勒斯征服巨人卡库斯》雕像、米开朗基罗的《大卫》像、多纳泰罗（Donatello）的《尤狄特》雕像和阿玛纳提（Ammannati）的《海神喷泉》。其中除了大卫像表现的是佛罗伦萨城市独立自由的自信和不屈的斗志之外，其他几个作品都带有明显的武力宣示的威吓用意。在最北端更有美第奇大公爵廊司摩一世（Cosimo I）的青铜骑像，其威风八面的凌驾气度更为这一系列塑像所刻意营造的氛围加上了明确的意义注脚。



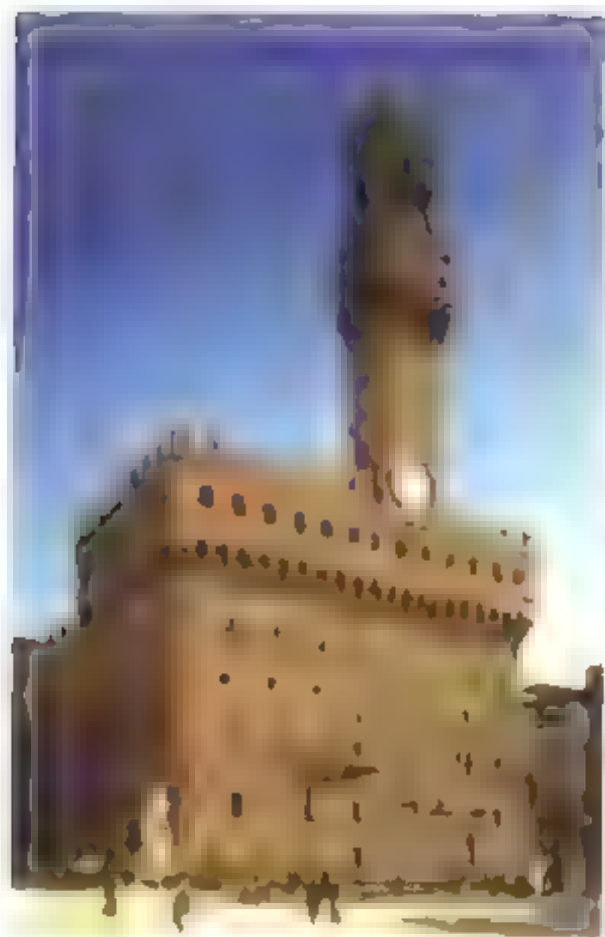
文艺复兴时期的雕塑，以古典雕塑为样本，在准确表现人体客观结构和动态的同时，努力塑造人物的超凡气概和崇高精神，追求形神兼备的同时索性发展个性化风格语言，从而使得作品在具备综合性之外更兼有超越性的灵性和生动真实的人性，更在层次丰富和手法多样上都超过了形质单纯的古典雕塑；与此同时，艺术家们大胆地突破了教会的禁忌，勇敢表现完美裸体，恢复了古典的理想人体观念。

在广场的南侧，有一个非常高敞的方形回廊拱廊，因为当年有公爵的雇佣兵卫队常年手持长矛于其中驻守，所以也被称为矛兵长廊（Loggia dei Lanzi）。在耀武扬威的主厅之外，拱廊下还陈列了许多以尚武和征服为题材的雕塑，进一步强化了威权主题，其中最为著名的

是本维努托·切利尼（Benvenuto Cellini）的《帕修斯》铜像和吉罗拉莫（G. Torrigio）的《掠夺萨宾妇女》群像，帕修斯是杀死蛇发女妖梅杜莎的英雄，在雕像中他脚踏女妖的尸体，高举其血淋淋的头颅，勇猛剽悍的气势极具震撼力。矛兵长廊的外形简洁，追随了古典传统，但是其结构却一点都不简单，更采用了不少当时的新技术元素。其立柱未采用古典柱式而是复合的束柱，内部拱顶也不是简单拱，而是三个十字肋拱单元，肋拱和带拱的内侧部分集中收束在柱头上，可是中间的两个柱从下面没有柱身，虽然在事实上将承重结构放到了墙体内部，但是这样一来可就造成了柱头悬空的视觉



1515 1516 1517 1518 1519 1520 1521 1522 1523 1524 1525 1526 1527 1528 1529 1530 1531 1532 1533 1534 1535 1536 1537 1538 1539 1540 1541 1542 1543 1544 1545 1546 1547 1548 1549 1550 1551 1552 1553 1554 1555 1556 1557 1558 1559 1560 1561 1562 1563 1564 1565 1566 1567 1568 1569 1570 1571 1572 1573 1574 1575 1576 1577 1578 1579 1580 1581 1582 1583 1584 1585 1586 1587 1588 1589 1590 1591 1592 1593 1594 1595 1596 1597 1598 1599 1600 1601 1602 1603 1604 1605 1606 1607 1608 1609 1610 1611 1612 1613 1614 1615 1616 1617 1618 1619 1620 1621 1622 1623 1624 1625 1626 1627 1628 1629 1630 1631 1632 1633 1634 1635 1636 1637 1638 1639 1640 1641 1642 1643 1644 1645 1646 1647 1648 1649 1650 1651 1652 1653 1654 1655 1656 1657 1658 1659 1660 1661 1662 1663 1664 1665 1666 1667 1668 1669 1670 1671 1672 1673 1674 1675 1676 1677 1678 1679 1680 1681 1682 1683 1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691 1692 1693 1694 1695 1696 1697 1698 1699 1700 1701 1702 1703 1704 1705 1706 1707 1708 1709 1710 1711 1712 1713 1714 1715 1716 1717 1718 1719 1720 1721 1722 1723 1724 1725 1726 1727 1728 1729 1730 1731 1732 1733 1734 1735 1736 1737 1738 1739 1740 1741 1742 1743 1744 1745 1746 1747 1748 1749 1750 1751 1752 1753 1754 1755 1756 1757 1758 1759 1760 1761 1762 1763 1764 1765 1766 1767 1768 1769 1770 1771 1772 1773 1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788 1789 1790 1791 1792 1793 1794 1795 1796 1797 1798 1799 1800 1801 1802 1803 1804 1805 1806 1807 1808 1809 1810 1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817 1818 1819 1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826 1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834 1835 1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844 1845 1846 1847 1848 1849 1850 1851 1852 1853 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861 1862 1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871 1872 1873 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888 1889 1890 1891 1892 1893 1894 1895 1896 1897 1898 1899 1900 1901 1902 1903 1904 1905 1906 1907 1908 1909 1910 1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926 1927 1928 1929 1930 1931 1932 1933 1934 1935 1936 1937 1938 1939 1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 2647 2648 2649 2650 2651 2652 2653 2654 2655 2656 2657 2658 2659 2660 2661 2662 2663 2664 2665 2666 2667 2668 2669 2670 2671 2672 2673 2674 2675 2676 2677 2678 2679 2680 2681 2682 2683 2684 2685 2686 2687 2688 2689 2690 2691 2692 2693 2694 2695 2696 2697 2698 2699 2700 2701 2702 2703 2704 2705 2706 2707 2708 2709 2710 2711 2712 2713 2714 2715 2716 2717 2718 2719 2720 2721 2722 2723 2724 2725 2726 2727 2728 2729 2730 2731 2732 2733 2734 2735 2736 2737 2738 2739 2740 2741 2742 2743 2744 2745 2746 2747 2748 2749 2750 2751 2752 2753 2754 2755 2756 2757 2758 2759 2760 2761 2762 2763 2764 2765 2766 2767 2768 2769 2770 2771 2772 2773 2774 2775 2776 2777 2778 2779 2780 2781 2782 2783 2784 2785 2786 2787 2788 2789 2790 2791 2792 2793 2794 2795 2796 2797 2798 2799 2800 2801 2802 2803 2804 2805 2806 2807 2808 2809 2810 2811 2812 2813 2814 2815 2816 2817 2818 2819 2820 2821 2822 2823 2824 2825 2826 2827 2828 2829 2830 2831 2832 2833 2834 2835 2836 2837 2838 2839 2840 2841 2842 2843 2844 2845 2846 2847 2848 2849 2850 2851 2852 2853 2854 2855 2856 2857 2858 2859 2860 2861 2862 2863 2864 2865 2866 2867 2868 2869 2870 2871 2872 2873 2874 2875 2876 2877 2878 2879 2880 2881 2882 2883 2884 2885 2886 2887 2888 2889 2890 2891 2892 2893 2894 2895 2896 2897 2898 2899 2900 2901 2902 2903 2904 2905 2906 2907 2908 2909 2910 2911 2912 2913 2914 2915 2916 2917 2918 2919 2920 2921 2922 2923 2924 2925 2926 2927 2928 2929 2930 2931 2932 2933 2934 2935 2936 2937 2938 2939 2940 2941 2942 2943 2944 2945 2946 2947 2948 2949 2950 2951 2952 2953 2954 2955 2956 2957 2958 2959 2960 2961 2962 2963 2964 2965 2966 2967 2968 2969 2970 2971 2972 2973 2974 2975 2976 2977 2978 2979 2980 2981 2982 2983 2984 2985 2986 2987 2988 2989 2990 2991 2992 2993 2994 2995 2996 2997 2998 2999 3000 3001 3002 3003 3004 3005 3006 3007 3008 3009 3010 3011 3012 3013 3014 3015 3016 3017 3018 3019 3020 3021 3022 3023 3024 3025 3026 3027 3028 3029 3030 3031 3032 3033 3034 3035 3036 3037 3038 3039 3040 3041 3042 3043 3044 3045 3046 3047 3048 3049 3050 3051 3052 3053 3054 3055 3056 3057 3058 3059 3060 3061 3062 3063 3064 3065 3066 3067 3068 3069 3070 3071 3072 3073 3074 3075 3076 3077 3078 3079 3080 3081 3082 3083 3084 3085 3086 3087 3088 3089 3090 3091 3092 3093 3094 3095 3096 3097 3098 3099 3100 3101 3102 3103 3104 3105 3106 3107 3108 3109 3110 3111 3112 3113 3114 3115 3116 3117 3118 3119 3120 3121 3122 3123 3124 3125 3126 3127 3128 3129 3130 3131 3132 3133 3134 3135 3136 3137 3138 3139 3140 3141 3142 3143 3144 3145 3146 3147 3148 3149 3150 3151 3152 3153 3154 3155 3156 3157 3158 3159 3160 3161 3162 3163 3164 3165 3166 3167 3168 3169 3170 3171 3172 3173 3174 3175 3176 3177 3178 3179 3180 3181 3182 3183 3184 3185 3186 3187 3188 3189 3190 3191 3192 3193 3194 3195 3196 3197 3198 3199 3200 3201 3202 3203 3204 3205 3206 3207 3208 3209 3210 3211 3212 3213 3214 3215 3216 3217 3218 3219 3220 3221 3222 3223 3224 3225 3226 3227 3228 3229 3230 3231 3232 3233 3234 3235 3236 3237 3238 3239 3240 3241 3242 3243 3244 3245 3246 3247 3248 3249 3250 3251 3252 3253 3254 3255 3256 3257 3258 3259 3260 3261 3262 3263 3264 3265 3266 3267 3268 3269 3270 3271 3272 3273 3274 3275 3276 3277 3278 3279 3280 3281 3282 3283 3284 3285 3286 3287 3288 3289 3290 3291 3292 3293 3294 3295 3296 3297 3298 3299 3300 3301 3302 3303 3304 3305 3306 3307 3308 3309 3310 3311 3312 3313 3314 3315 3316 3317 3318 3319 3320 3321 3322 3323 3324 3325 3326 3327 3328 3329 3330 3331 3332 3333 3334 3335 3336 3337 3338 3339 3340 3341 3342 3343 3344 3345 3346 3347 3348 3349 3350 3351 3352 3353 3354 3355 3356 3357 3358 3359 3360 3361 3362 3363 3364 3365 3366 3367 3368 3369 3370 3371 3372 3373 3374 3375 3376 3377 3378 3379 3380 3381 3382 3383 3384 3385 3386 3387 3388 3389 3390 3391 3392 3393 3394 3395 3396 3397 3398 3399 3400 3401 3402 3403 3404 3405 3406 3407 3408 3409 3410 3411 3412 3413 3414 3415 3416 3417 3418 3419 3420 3421 3422 3423 3424 3425 3426 3427 3428 3429 3430 3431 3432 3433 3434 3435 3436 3437 3438 3439 3440 3441 3442 3443 3444 3445 3446 3447 3448 3449 3450 3451 3452 3453 3454 3455 3456 3457 3458 3459 3460 3461 3462 3463 3464 3465 3466 3467 3468 3469 3470 3471 3472 3473 3474 3475 3476 3477 3478 3479 3480 3481 3482 3483 3484 3485 3486 3487 3488 3489 3490 3491 3492 3493 3494 3495 3496 3497 3498 3499 3500 3501 3502 3503 3504 3505 3506 3507 3508 3509 3510 3511 3512 3513 3514 3515 3516 3517 3518 3519 3520 3521 3522 3523 3524 3525 3526 3527 3528 3529 3530 3531 3532 3533 3534 3535 3536 3537 3538 3539 3540 3541 3542 3543 3544 3545 3546 3547 3548 3549 3550 3551 3552 3553 3554 3555 3556 3557 3558 3559 3560 3561 3562 3563 3564 3565 3566 3567 3568 3569 3570 3571 3572 3573 3574 3575 3576 3577 3578 3579 3580 3581 3582 3583 3584 3585 3586 3587 3588 3589 3590 3591 3592 3593 3594 3595 3596 3597 3598 3599 3600 3601 3602 3603 3604 3605 3606 3607 3608 3609 3610 3611 3612 3613 3614 3615 3616 3617 3618 3619 3620 3621 3622 3623 3624 3625 3626 3627 3628 3629 3630 3631 3632 3633 3634 3635 3636 3637 3638 3639 3640 3641 3642 3643 3644 3645 3646 3647 3648 3649 3650 3651 3652 3653 3654 3655 3656 3657 3658 3659 3660 3661 3662 3663 3664 3665 3666 3667 3668 3669 3670 3671 3672 3673 3674 3675 3676 3677 3678 3679 3680 3681 3682 3683 3684 3685 3686 3687 3688 3689 3690 3691 3692 3693 3694 3695 3696 3697 3698 3699 3700 3701 3702 3703 3704 3705 3706 3707 3708 3709 3710 3711 3712 3713 3714 3715 3716 3717 3718 3719 3720 3721 3722 3723 3724 3725 3726 3727 3728 3729 3730 3731 3732 3733 3734 3735 3736 3737 3738 3739 3740 3741 3742 3743 3744 3745 3746 3747 3748 3749 3750 3751 3752 3753 3754 3755 3756 3757 3758 3759 3760 3761 3762 3763 3764 3765 3766 3767 3768 3769 3770 3771 3772 3773 3774 3775 3776 3777 3778 3779 3780 3781 3782 3783 3784 3785 3786 3787 3788 3789 3790 3791 3792 3793 3794 3795 3796 3797 3798 3799 3800 3801 3802 3803 3804 3805 3806 3807 3808 3809 3810 3811 3812 3813 3814 3815 3816 3817 3818 3819 3820 3821 3822 3823 3824 3825 3826 3827 3828 3829 3830 3831 3832 3833 3834 3835 3836 3837 3838 3839 3840 3841 3842 3843 3844 3845 3846 3847 3848 3849 3850 3851 3852 3853 3854 3855 3856 3857 3858 3859 3860 3861 3862 3863 3864 3865 3866 3867



改良，佛罗伦萨灵巧。圣马可教堂是文艺复兴式建筑的一个出色代表，在与雕塑结合发掘空间潜力，以及对如古典和古典形式和新型结合语言方面塑造了成功典范。

旧公爵府邸建于1314年，是一座典型的托斯卡纳式厚墙建筑，结构分为上下两部分，下部是高大坚实的城堡和城墙，上部环绕着塔楼，军事防御性明显，上部则耸立着一座高达94米高的望塔，塔上共有两重雉堞，局面森严。上面设置巨钟用以报警。塔顶顶端上安置金色球徽，形式是雄狮托着花白鬃。雄狮象征佛罗伦萨武力，百合象征高贵和平，意即和平必须以武力捍卫，表现了佛罗伦萨所代表的理性功利主义政治主张，旧公爵府从1550年起就是佛罗伦萨市议会的所在，内部有美

丽天井和豪华会议大厅。内饰由瓦萨里于16世纪末期主持完成，里面更陈列有大量的艺术品，诸如琪兰达约（Domenico Ghirlandajo）的壁画和费隆奇诺的雕塑等。邻近乌锡耶里也有类似的市政府邸和公众广场的组合（Piazza del Campidoglio），其形式也非常近似。这种共同现象的深层原因，还要从教廷势力的衰落和世俗势力的提升说起。在中世纪，教堂是城市的绝对中心，广场一般都会和教堂结合在一起体现城市中央权威。随着文艺复兴时期的到来，世俗人重新成为了社会的主角，而作为世俗权利的代表，市政厅自然成为了城市的新中心，随之而来的广场带有平等意味，形式轻松的面貌转变也是必然的。



旧公爵府邸向南部延伸的部分，由瓦萨里在1560~1580年间建为一个三面围合的院落，原本为行政和司法用途，后来改作博物馆，即举世闻名的乌菲齐美术馆（Galleria degli Uffizi）。建筑有上中下三层，底层柱廊为市民的室外活动提供了良好的条件。内容丰富的室外活动在中世纪时期是相对匮乏的，但是经过文艺复兴运动，对人性的重新肯定带来了丰富多彩的生活，而宽大的柱廊正为其提供了不为天气妨碍的必要空间设施，这种底层柱廊也成为文艺复兴时期一种典型的建筑手法，对后世影响很大。直至今日，这里仍然是市民和游人户外活动的好去处。底层柱廊间的壁龛中成行安置着为佛罗伦萨带来辉煌声名的杰出人物全身像，其中当然包括但丁、米开朗基罗等人，供后人缅怀敬仰。美术馆中收藏有全世界最丰富的文艺复兴绘画作品，藏画数量超过4000幅，其中包括大画家波提切利（Sandro Botticelli）的《维纳斯的诞生》和《春》，以及达·芬奇、拉斐尔（Raffaello Sanzio）提香等其他大师的名作，此外还有许多著名的雕塑作品。



四 文艺复兴式教堂

圣母百花大教堂作为早期文艺复兴式的代表，多少还有哥特式的影响在其中，而若井则风格纯粹的文艺复兴式教堂。在佛罗伦萨的例子则有新圣母堂（Santa

Maria Novella) 和圣洛伦佐教堂 (San Lorenzo)

新圣母堂建于公元1246—1300年，这中教堂的风格鲜明地体现了市民阶层倾向的明快简约的审美情趣。教堂是拉丁十字式的，整体外观非常朴素，外墙的大部是裸露的红色墙砖，只有西立面含有彩色大理石贴面。不过正是这个立面，不仅装饰非常美丽，更在结构语言上确立了一种文艺复兴式的典范。名建筑师布鲁内蒂 (Liono, Battista Alberti) 于1458年修建了它。整个立面在纵向上分为三个部分，下部有一个大两个小一个圆拱门，门楣是青铜的，门上方的半圆拱面上有浮雕，大门之上以及两侧共有六个壁龛式的半圆拱窗，辅助造成了富于节奏变化的列拱上的跳跃，在较高位置的墙面上又用彩色大理石构成模拟的连续圆拱窗，进一步放大了列拱的合奏交响。中段是一个很宽的半圆饰带，中间排列有藻井式的方形装饰图案，上部则模仿希腊神殿立面，用四根有水平交替的彩色饰带自方柱托起一个三角形山墙。从而造成了强烈的纪念碑性，下部的方形面积中有一个圆花窗，上部的三角形山墙中也有一个圆形徽章与其相呼应。以上诸元素都属于对传统样式的引用和发挥，而集中体现了革新性的一处却是上部神殿式立面两侧的那两个富有精细装饰纹样的曲边三角形，它们在上部和中部之间造就了一个精彩的过渡，不但补足了空间，制造了金身塔所的稳定视觉效果，更借助边缘那灵动的曲线体现了非常奇妙的动态效果，一下子便使得立面充满了生气和情感。这柔柔的一勾一画中透露出系系人，因为这一首曲笔实向上已经挑开了巴洛克风格的帷幕。



佛罗伦萨新圣母堂西立面

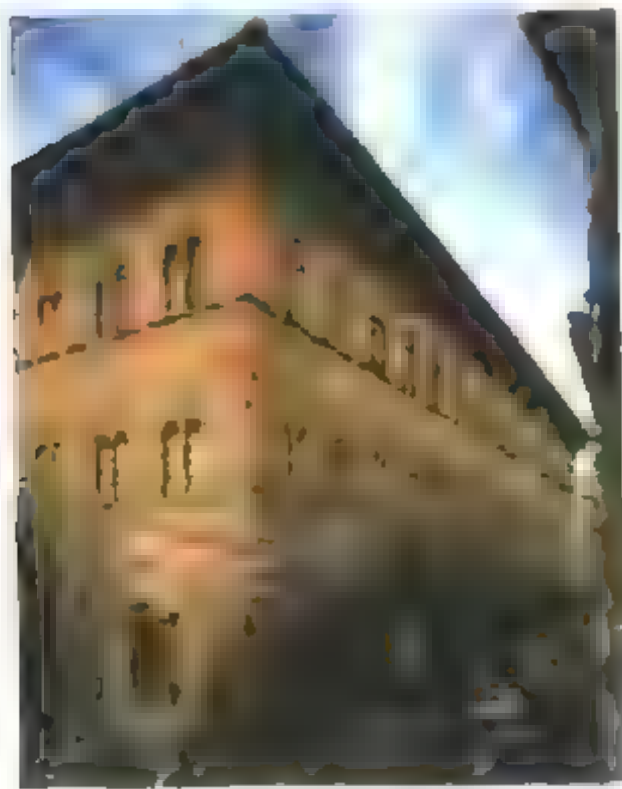
这个立面也是一个伪立面，并没有和后面的主体结构一一对应地对应起来。教堂内部具有三个纵厅，以圆拱廊分隔，拱顶由十字肋拱支撑，侧厅墙上有尖拱彩窗，中厅高墙上只有很小的圆彩窗。总体上虽然还是哥特式的轮廓，但是教堂内部光线已经显

得精美。教堂墙壁上有两系圆雕，它们表现圣母和圣约翰身上的精美连环壁面。教堂侧面用拱廊围出来一个院落，以前是公墓。现在一般要经过这个院子从侧门进入教堂内部参观。

圣洛伦佐教堂是美第奇家族的家族教堂，用来安葬家族成员的墓葬。是由布鲁萨斯基于1420年主持建造的。它的门面违反常规开在侧面，米开朗基罗曾为其设计了正面立面装饰，但是一直没有执行，所以至今仍有裸露、异常粗糙，成为了鸽群喜爱的歇脚地。此处除了几扇不大的窗户，没有任何装饰，甚至没有门楣，似乎和美第奇家族的高贵财势不甚相符，令人费解。从正面的拱洞和屋盖可以清楚地看出其内部五个纵向的拱体结构，相比立面的粗糙，内部却完全是另一番景象，分属纵长的四列圆拱廊中，廊中的拱列由科林斯式圆柱支撑，异常雄伟，侧面的两列则是朴素的方柱有墩，顶上是木梁天花板。上面有方拱窗井，中厅的右端上开有拱形长窗，总体上是恢复了古典巴西利卡的内部印象，完全消除了哥特式的影响。教堂的外墙结构复杂，含有很多附属的用房，其中有由多纳泰罗装潢的司法衣室和由米开朗基罗装潢的司法衣室，后者亦即著名的“美第奇礼拜堂”，是文艺复兴室内建筑的代表作。这个礼拜堂里面有美第奇家族四位成员的墓室。其中包括两位英年早逝的公爵洛伦佐（Lorenzo de Medici）和久利弗诺（Giovanni de Medici），米开朗基罗在1520—1534年间断断续续地进行这个工程，他统一规划设计了墙面内饰和墓碑雕塑。在墙面内饰方面，他用白色和赭红色大理石做成柱式简洁但是比例匀称的拱面、拱窗和拱龛，再以有秀丽柱头的壁柱点缀其间，从而在很薄的平面内实现了富于变化和层次的空间效果。对于墓碑雕塑，他原本曾设计了几座规模宏大的独立墓碑，不过后来因为力不从心而放弃了，现在可见的只是一个大大简化了的版本，两座公爵墓



面墙上，其他三面各有两个朋友大神有雕像外塑像，中间像有看度量生命的日、夜、晨、昏。上方的壁龛中有两位公爵的雕像，他们两人均将目光投向另一个壁龛上的怀抱于斐迪南公爵像。下方像的则是美第奇家族的两位公爵著名像。这一座雕像下面安置着另外两个雕像。这一系列大柱有雕像属于米开朗基罗最优秀作品之列，所表现的雄伟超功的人体，有非一般雕塑家所及和希腊式的高贵气质，其中“日”像的隐忍而强，“夜”像的憔悴疲惫，“晨”像的迷茫痛苦和“昏”像的睿智果决，个性鲜明，意境深奥，具有惊人的表现力。两位公爵被表现为理想化的年轻武士，兼有健力、英俊和智慧，姿态疑于如生。曾有人怀疑竟这两种像完全不相美。和公爵的雕像相差甚远，米开朗基罗却轻蔑地回答道：“到二千年以后，反正也没有人会记得两位公爵是什么样了。”他的意思是说，只有完美的表现才能是永恒而流传。所以只有追求完美才是真正有意义的。他这么做了，也确实做到了。米开朗基罗在此身上将雕塑和建筑有机地结合，实现了高度的美学和谐与统一。他没有采用繁复的装饰细节，而是通过柱子的比例以及和谐的色彩实现了最简练的手段所能达到的最华美的效果。其中特别是许多曲线性的装饰手法，不论是在造型还是在雕像上，都奏到了文艺复兴艺术的最强音，而且也预示了后来的巴洛克艺术。所以米开朗基罗也常被称为“巴洛克艺术之父”。



美第奇宫邸

本书中此前所列举的建筑范例，无非是些神庙、教堂、宫殿和市政大厅的反复，到这儿终于要出现一个没有宗教和贵族背景的平民居所。这一方面说明了随着社会财富量的增加，较下层的民众也开始分享到足够的资源建造像样的居所；另一方面说明了在市民阶层崛起后，也需要通过像样的建筑来直观表现自身的现实地位。

美第奇宫邸（Palazzo Medici Riccardi）是美第奇家族的旧宅，1444-1460年由老勃司

摩·美第奇委托建筑师米歇洛佐（Michelozzo）兴建。当时美第奇还没有被封为贵族，所以当时这个宅子确是名不副实的民宅。宫邸位于圣洛伦佐教堂的斜对面，乃是佛罗伦萨最早的文艺复兴式的宫邸。其建筑平面为方形，分上下两层；底层的墙面由粗糙的方石砌成，造成一种类似军事堡垒的森严印象，在转角处本来由两个半圆拱门作为大门，后来被封死并改为由米开朗基罗设计的带有三角形山墙的高窗；第二层的墙面变得平整，但是仍能看到水平内砖沿线的，墙上排列着圆拱窗，窗内被纤细的圆柱优雅地再分隔出四面小拱窗，同时每两面拱窗之间就有一面是未通透的方窗。此外转角墙沿一直悬挂着的是美第奇的族徽；第二层的墙面被灰泥涂抹得完全平滑，墙上有与第一层相同的双圆拱窗行列。屋顶上外面出檐很长，宽大的屋檐下有有形式优美的椽木结构和牙形线脚。一层楼面之间用水平的脚线加以分隔，由下而上所表现的由粗重到轻滑的过渡的墙面设置增强了视觉效果的稳定坚固性。宫邸的外观乍看有力度和威严的同时，内部却别有洞天。建筑的主人有一个明亮的内院天井，天井是由“拱条”与科林斯式圆柱支撑的圆拱环廊，廊上方的饰带中镶嵌着美第奇族徽，廊下则安放优美的雕塑和鲜花。楼上的私人住房中往往有精美的壁画和内饰，装饰温馨舒适。美第奇宫邸的建筑形制，尤其是在整体感非常强的外立面上，通过比例协调和优美的拱式和窗式的变化，演绎音乐性和几何美感的方法，在整个托斯卡纳地区内产生了很大的影响，并大量大型府邸建设中被广泛引用。

第三节

群星璀璨

自从文艺复兴运动以人文主义的形式于1380年左右开始在佛罗伦萨产生后，很快就传遍意大利全境，在自由风气浓厚的自治城市或者如威尼斯等城市共和国内尤其枝繁叶茂。其后继景颇远在于西欧和中欧地区，1420年已达到了阿尔卑斯山以北，1450年后开始在法国和西班牙立足。文艺复兴的发展演进也非常迅速，16世纪初便进入了全盛时期，那时候活跃在艺术舞台上的是一大串响当当的名字，其阵容之盛，只有用夏日夜空的满天璀璨群星方能比拟。但是，当几位最重要的人物如达·芬奇、拉斐尔和德国画家丢勒（Albrecht Dürer）分别于1519年、1520年和1528年去世之

后，文艺复兴运动转入了晚期，此时随着新的艺术形式和精神的广泛传播，渐渐出现了很多的地方流派分支。

自从文艺复兴之花在佛罗伦萨怒放之后，这里便事实上成为文化集散的输出地。在大批青年络绎不绝地慕名前来向大师拜师学艺的同时，由于本地市场规模所限，成名的艺术家也常常被邀请前往外地甚至外国接受作品订单，就此形成的是一个人才教育的良性流动和循环体系，而来自佛罗伦萨的艺术家们从此成为了整个西欧上层社会所追捧的明星人物。在这种文化输出过程中，罗马是非常重要的一站，这个曾经的古典文明中心，如今迫不及待地要找回当年的光辉；同时罗马大量的古典遗迹也吸引着许多艺术家前去临摹考察；此外，罗马还有一个最高贵最阔气的艺术赞助人，他就是教皇。文艺复兴的“三杰”都曾经在罗马为教皇服务，当教皇发出令谕召唤的时候，至少在意大利境内，是无人敢抗拒的。

◎ 新圣彼得大教堂

在建筑领域里，文艺复兴运动送给罗马城的最厚的一份礼物就是新的圣彼得大教堂（San Pietro in Vatican）了。它如今位于全世界最小的国家——面积仅0.44平方千米的教皇国梵蒂冈境内。梵蒂冈是一座城中之国，位于罗马城中，是意大利政府赠给教皇的一块主权独立的领地，也是新圣彼得大教堂和教皇宫所在的一座小山的名字。该国虽然只有300多公民和1000多雇员，但是却有自己的货币、邮票等整套的国家机器。新圣彼得大教堂的前身是前面章节中曾提到过的巴西利卡式的老圣彼得大教堂，历经千年沧桑后，逐渐不堪其用，教皇尤利乌斯二世遂于1506年委任建筑师布拉曼特（Donato Bramante）动工将教堂扩建翻修。在整个16世纪中，当时意大利最优秀的建筑师们几乎都曾先后参与过此项工程，其中包括拉斐尔、佩鲁齐（Baldassare Peruzzi）、吉约孔多（Giocondo）和米开朗基罗等。工程完工于1626年，由于来自教廷的财政支持雄厚，工程进展稳健，但是教廷为了筹款而四处兜售的所谓可以勾销前世今生罪孽的“赎罪券”却成为了后来引发马丁·路德宗教改革运动的直接导火索。至于后来在17世纪所追加的部分，尤其是后来由大雕塑家贝尼尼（Gianlorenzo Bernini, 1598—1680）完成的教堂前广场以及各种内饰，已经属于巴洛克风格了。那一部分的内容我们留在下一章来讲，眼下所要提到的则是教



圣彼得大教堂

堂中的文艺复兴风格的部分。

新圣彼得大教堂是天主教会的最宏伟教堂和中世纪许多皇帝的加冕教堂，同时也是全世界最大的教堂。它长211.5米，外部总高136米，穹顶内高119米，建筑面积约2.3万平方米，内部可容纳6万人，共含有45个祭坛，1个主

穹顶和8个副穹顶，共有800多根大理石柱，44根石柱和铜柱，390座大型雕像。教堂设计方案几经更动，最初由布拉曼特所设计，而且是希腊十字式的，后来被拉斐尔改成了拉丁十字式，不过终于还是在米开朗基罗的主持下恢复了集中式的希腊十字式主体平面，只是在此基础上正面添加了一个九开间的门廊立面。此后马德诺（Carlo Maderno）从1603年开始将这个朝向东方的门廊立面拉长并加宽，使得建筑正面出现了一个延伸的大厅部分，从而变成了近似拉丁十字式，但是这种改造多少有些画蛇添足。首先拉长的大厅并不能动摇建筑主体的重心所在，即以中央穹顶为核心的集中式建筑部分；其次位置外排很多的正立面在将穹顶与大厅连接起来之后，实际上将前者变得靠后的穹顶遮挡了很大一部分，以致令人无法看到其鼓座部分，从而严重干扰了整体比例并妨害了设计穹顶的最利用。此外，这个于1614年建成的宽113米、高44.5米的长方形立面从形式上来说显得大而无当，结构呆板，比例失调，从哪一点上来看都是一个败笔。

正立面上共有七道大门，外侧的两道拱门通向后院和教堂宫，由中间的大门进入教堂，首先到达的是三道前门，然后通过前门后几扇巨大的青铜门才能到达大厅内部。一般情况下，正中的青铜门是关闭的，因为高级教会认为圣门，据说人从门走过可以洗清以前犯下的罪行，所以这扇门每二十五天才开启一次，一次开启的时间为一年。大教堂内装饰极为华丽，由上到下，无处不用精美的大理石贴面。除此之外，墙上还分布大理石雕像和高浮雕，因为这些装饰已大多带有巴洛克风格。我们还是绕过这些眩目的干扰，将目光集中到那些表现文艺复兴特征的结构元素上去。大厅共有

二个纵厅，上空的拱顶是古典风格的带有方形藻井的筒形拱，拱顶高46米，跨度为27米，支撑拱顶的是异常粗大的柱墩，柱墩底部的大量深壁龛内安置有许多教皇的纪念墓和39座纪念雕像，靠近主穹的柱墩底部有圣彼得的青铜像，其脚背已被无数前来祈福的人亲吻抚摸得锃亮。这种按照总体结构需要灵活调整剖面形状的沉重柱墩来自罗马的古典传统，同时也为近代建筑提供了建筑思想的范本，因为其形式的因地制宜的处理使其于事实上成为流畅连接各主要结构单元的关节器官，与此同时，灵活的设置并没有使得柱形显得凌乱，这主要因为柱墩上通过添加有科林斯式柱头的巨型壁柱而造就的形式统一的效果。侧厅里面有拱门加以横向隔断，拱门上方有圆拱窗，因为这些窗户并不开向户外，所以只有装饰效用。主穹底部的内墙上有金色饰带环绕，上面镌刻着耶稣授命圣彼得继承其事业的话语，主穹正下方是贝尼尼制作的巴洛克风格的带有螺旋形圆柱的巨大青铜华盖，华盖前是教皇的座席和圣彼得的墓穴。

新圣彼得大教堂的主穹顶是继圣母百花大教堂穹顶之后的又一个文艺复兴建筑的重要作品，其最终执行的版本是由米开朗基罗设计的，完工于1589年。其内部印象令人想起圣索菲亚大教堂的穹顶，同样在基部设置了环立的采光窗，从而使得穹内明亮轻盈，效果近似于漂浮，不过这里的窗户是方形的，上部交替带有三角形或者拱形的上墙状楣，这是米开朗基罗尤其喜欢的题材。穹面分隔上的几何形的面积中绘满了精美的壁画，穹顶处开凤孔，其上有一座采光亭，保证充足天光泻入的同时防止雨水入侵。穹顶与下面支撑系统的连接过渡也借鉴并改进了圣索菲亚大教堂的方案，除了与四个方向上的拱顶末端的接触外，穹顶在四个穹隅的角落补齐部分使用了整体保形的形式，将穹隅直接融入柱墩，使之浑然一体；穹隅中还有圆形的表现四位福音使徒的壁画，显示了高超的工艺和美学用心。这里是教堂的主体空间，其空间感饱满空灵，堪与万神殿媲美。同时由于净空高度高达119米，直径是43米，加上华美得多的装饰，其最终效果就是超越时空的宁静以及伴随而来的宏大纪念性。此外其可贵之处还在于，巨大的体积和空间在实现庄严感的同时却未曾造成过度宏大和压迫的体验，这主要是因为建筑体系中人性化的设计用心而达到的空间与感官体验之间的和谐。穹顶的外观也非常华丽，基部是很高的鼓座，形式是环立的双圆柱护持着方窗，双圆柱不是融入鼓座里面，而是外伸出来，起到类似于扶壁的结构强化效果；鼓座与外穹之间有一个过渡带，其中装饰有沉重的花球带饰纹样；外

立面中除了拱券面，每个三角区，亦向上排列，一个三角区。这些拱券美观而曲线力相称，但小窗并不垂直穹顶内面，因为这个穹顶和圣母百花大教堂的一样，也是有内外双拱用铁链或的哥特式。拱顶穹之中有四条巨型铁链将其牢牢拉住。穹顶顶端的圆孔水光一片，罗精致。下部是双圆柱支撑的环廊，上尖是装饰有正面壁柱和石帆的过厅，顶端是一个优雅的圆面圆锥体以及尖端的半球上，架一个上的双圆柱和下方有穹顶以及鼓座上的双圆柱相通，构成一个圆成的垂直系统。这个穹顶不是半球形的，而是纵轴较长的高抛物线筒壳体，在柱头第几条的圆柱化上显示更有其中的动势和富于美感。这一类的穹顶对后世影响甚大，其中的著名代表包括圣彼得大教堂、巴黎的先贤祠和华盛顿的国会山等。

总体而言，新圣彼得大教堂中的文艺复兴的成分首先表现在布拉曼特自集中式正堂用穹顶，以及通过凝聚一百力变造成纪念碑效应的用意；其次表现在米开朗基罗所设计的完美穹顶，创造性地体现了外观和内部结构的和谐；以及穹顶和结构的自度和谐；最后表现在技法大大提高并且找回了古典时期英雄主义格调的壁画和雕塑。它们在辅助建筑物艺术表现力的同时，也已经在相当程度上重新赢得了作为独立艺术门类的地位和意义。他们的设计都取材自古典传统，但是又都青出于蓝，完成了在更高水平上的升华。

梵蒂冈最伟大的文艺复兴壁画不是在新圣彼得大教堂中，而是在教皇宫中的教皇私人小教堂——西斯廷礼拜堂里面。由米开朗基罗完成的《创世纪》大顶画和《末日审判》壁画。这是一处震古烁今的史诗性巨制，具有摄人心魄的非凡艺术力量。而最出色的雕塑作品则是在新圣彼得大教堂大厅右首边第一个小礼拜堂里面，米开朗基罗的大理石雕刻名作——《圣母悼子》。

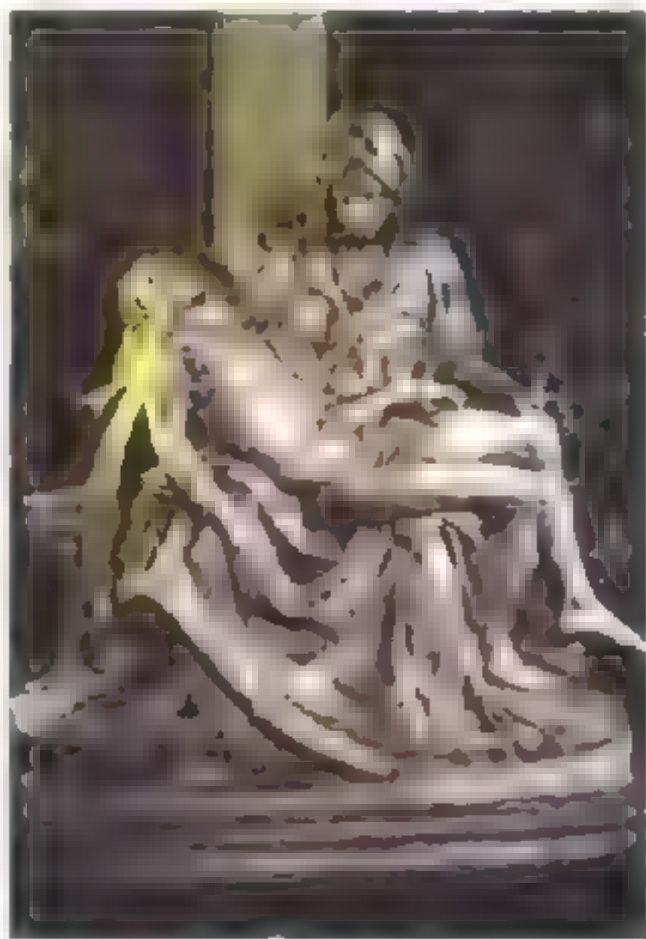
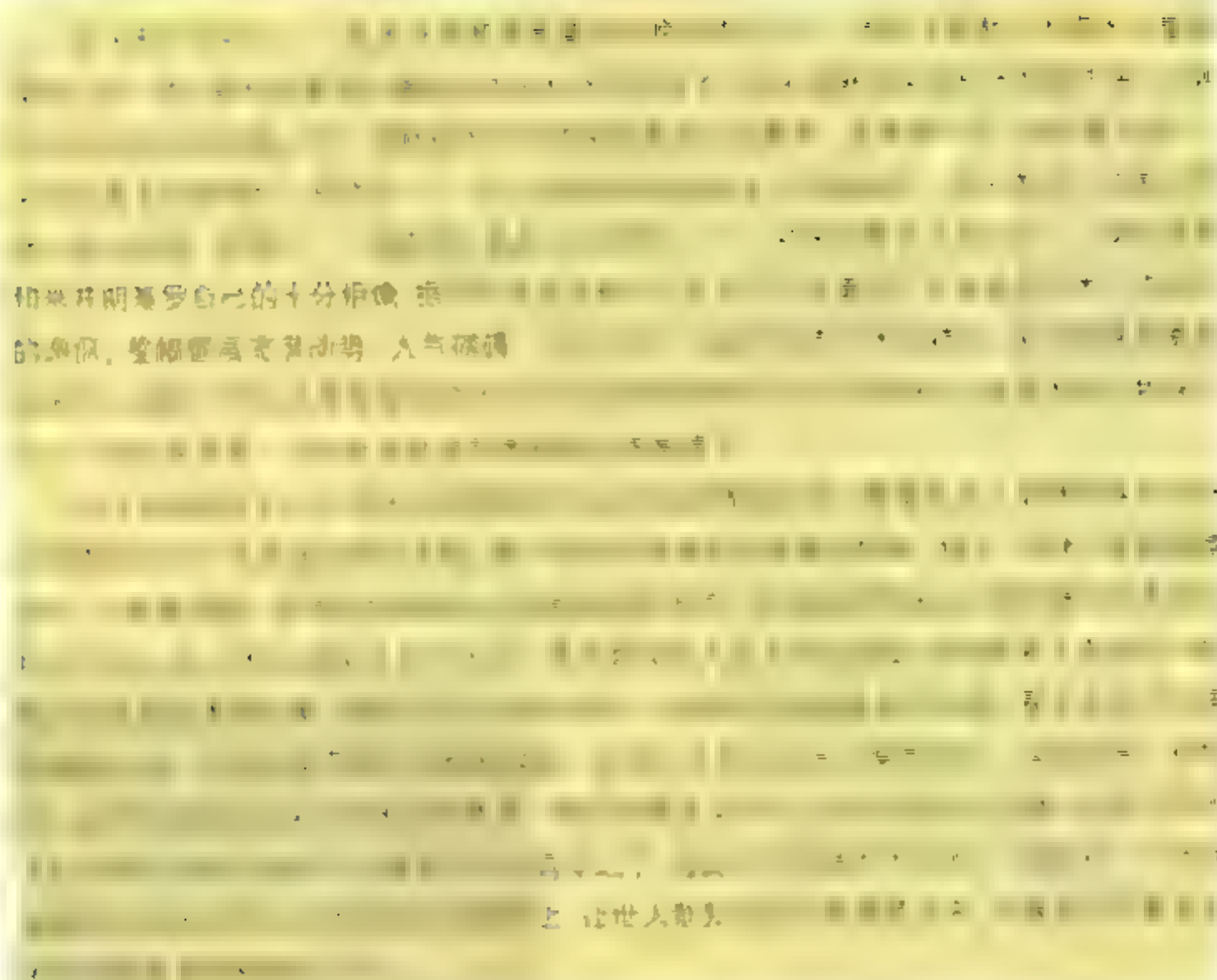


图 1-1-10 米开朗基罗的《圣母悼子》



04 帕拉迪奥风格

意大利文艺复兴艺术主要的晚期流派是所谓的“矫饰主义”（Mannerism）。该流派从米开朗基罗开始，最初特征是为了增强表现力而对人体和物象进行适度的变形和夸张，后来便逐渐演变出姿势和动态上的戏剧性拉长和扭转以及复杂的透视角度，并于形式中强调曲线性和丰富的色彩及装饰，这种倾向经过发展后便顺理成章地融入了早期巴洛克风格。安德烈·帕拉迪奥（Andrea Palladio）是“矫饰主义”建筑生的主要代表，其艺术生涯的主要活动区域是意大利北部的维琴察（Vicenza）和威尼斯。他早年出身于石工学徒，自学成为建筑师之后，撰写了两部介绍古典建筑的重

要著作《罗马古迹》(Antichit  Roma)和《建筑学四书》(Quattro libri dell' Architettura),着重规范和整理了以柱式为核心的古典建筑规范,并因而成为著名的建筑理论家。他对欧洲北部新教国家和英国后来的新古典主义流派影响如此深远,以至于在那里出现了一大批奉其作品为经典的所谓“帕拉迪奥流派”建筑家。文艺复兴建筑着意恢复古典柱式,目的是在找回古典的和谐与理性观念的同时,重新确立与人体美相通的建筑的数学美,这一点与在绘画和雕塑中重新肯定人体美的努力互相呼应,一并延续推进了人文主义运动的进程。帕拉迪奥被称为“建筑艺术领域的米开朗基罗”他不像才华横溢的米开朗基罗那样总在尝试不同的形式配合借以寻求突破,他仅仅以求的是在自己的作品中始终如一地贯彻和表达一套清晰和易于理解的古典柱式体系。就这样,文艺复兴在建筑领域的恢复重建工作在帕拉迪奥的严格古典主义那里达到了功德圆满的终点。帕拉迪奥的重要作品包括维琴察的许多宫殿和别墅以及威尼斯的几处教堂。其中的代表作是维琴察的会堂宫(Palazzo,或称理智宫;Palazzo della Ragione)和圆厅别墅(Villa Capra la Rotonda)。整个维琴察城因为遍布这位大师的作品,所以也被称为“帕拉迪奥之城”。

会堂宫建于1549—1614年,是一座两层的公共会堂。当时底层用于开设商铺,第一层是市议会的集会大厅。这座建筑是帕拉迪奥毕生心血的结晶。在这种建筑里,他将古典的市场兼法庭功能的巴西利卡大厅和北如意大利的市政厅形制和功能,



完成了天才的融合。会堂宫是在建于15世纪的旧会堂的基础上扩建出来的。帕拉迪奥的任务其实便是在其外面加上一层更华丽体面的外立面,也就好似是为它订制一件新外套。帕拉迪奥保留了旧会堂的东面,其中包括一座高耸的砖塔钟楼和一系列房屋立面,然后用心经营了面临广场和街道的另外二

面一新的高大立面有上下两层，各为两卷多利安风拱廊，外非简洁明快，但是其中却包含有异常周到细腻的心思。拱廊中的各个风拱首先被高大的壁柱分隔开，壁柱在转角的位置上更有一组一根，每个风拱又被一根圆柱托着，圆柱为一边两根，在纵向上加以前后布置，确是别出心裁的创意，丰富了空间的层次。同时风拱并未占满壁柱之间的空间，在柱头高度上有横梁向两侧延伸出来与旁边的柱墩相连，于是就在正面上造成了一个在中部突出一点的风拱造型，其左右各有一个由两根柱子构成的方形开口拱托着，这一形式就是著名的“帕拉迪奥母题”(Palladian motif)，在后世被广泛运用在建筑设计中。与此同时，帕拉迪奥在它的塔楼中采用类似古罗马的古典柱式规范，底层全部使用粗壮的陶立克柱式，上层则采用秀巧的爱奥尼亚柱式，从而将建筑实践同时作为了解其建筑理论的理想平台。此外，众多装饰细节也很出彩，底层的拱顶端有一块板和浮雕组成的饰带，上层柱顶则是水平线脚形式，两层中都安置有精美的石栏杆，顶层的每根壁柱的上方都还立着一座古典式的人像。柱廊立面之后是开阔的凹廊，其后就是阔大空旷的宴会大厅空间。宴会厅屋顶也非常有特色，这是一个龙脊船帆形的巨大独立结构，外形简洁饱满，铺在上面的青铜板生锈后，呈现出一种鲜明的融于碧蓝的天青色，成为该城的一处重要景观。这种造型在今天看来也许并没有多少惊世骇俗之处，但是出现在工业革命之前的16世纪那地则属于非常勇敢的创举了。

图片别墅是帕拉迪奥在维琴察周边所建的约60座乡间别墅中最著名的一座，建

造年代是公元1566—1571年，房主人是派里奥·阿热瑞科(Paolo Almerico)，一位地方贵族。别墅位于郊外一座低缓的小丘顶上，四下有非常好的开阔视野，帕拉迪奥便因地制宜，拿出一个别致而完全对称的集中式结构设计。他在建筑西面上下布置相同有山



一根爱奥尼式圆柱支撑的深门廊，用于散步、休息和饮食，从而便于在各个方向都可以欣赏绝好的风景。因此建筑具有完全相等的四个人门立面，访客从任意一道门进入的感受是完全一样的；门廊上端有一角形山墙，山墙上面安放一座雕像，模仿希腊神庙正面的形式；雕像处是宽大的气阶。柱顶的檐口和柱基处分别延伸出并绕整个建筑墙面的两条线脚，它们分别标明了底楼和第一层地板的高度，于外部造成很强的整体感。平缓的屋顶和中央圆顶保持和谐的坡度，宣告了金字塔形的稳定感的同时也辅助维持了整体的视觉效果。建筑主体立面是正方形的，正中央又有一个小的正方形，其中有一个与其相切的圆厅作为中央大厅，进门时经过正方形过道，其中一侧便可以到达正中央的圆厅。穹顶直通到正的中央独立圆厅上方覆盖着一个穹顶，穹顶中央开圆形天窗用于采光。圆厅周围面积开辟作为附属房间，有上下两层。底层外围部分被圆厅和过道分隔为对称的四部分，每部分中有一个大房间和一个小房间，大房间配有壁炉。两个房间之外是与圆厅相切的曲线三角形面积里有楼梯通至第二层。第二层最初没有隔断开来，形成了一圈完整的环廊。游走在建筑中便是在不断地经历着圆形和方形、曲线形和直线形之间的跳跃和变换，令人产生不断前行探索以协调这种造型动感的愿望，同时也总是无法摆脱若即若离的方向迷失感。

别墅整体印象简练均衡，比例协调，同时又十分庄重大气，给人的感觉不像一座民宅，反而有很强的纪念碑感，并令人产生宗教性的超越联想。这是因为帕拉迪奥浓缩而且和谐地运用了希腊神庙立面和中央穹顶这两种最主要和强力的纪念碑性古典建筑语言的结果。这座建筑其实也可以说是帕拉迪奥尝试演变古典建筑语言的



图 2-1-1 帕拉迪奥别墅

组合方案和形式张力的实验作品，在实际功能性上来说其实并不适于日常起居，只在展示庄严派头这一点上特别有效。而屋主也的确意识到了这一点，他们平常并不居住在其中，主要用它来接待宾客，显示自己家庭的不凡气度，特别是在中央圆厅处，几乎不设置什么器物，仅仅在墙上绘制了精美的古典壁画，然后任由人们在这近似于小型万神殿的纯净肃穆空间中去感触和赞叹。这是又一件在内部和外部空间的处理上都近乎完美的作品，帕拉迪奥在其中将数千年西方建筑文化的厚重积淀于精微处发挥得淋漓尽致。该建筑不仅于自身中实现了高度平衡与和谐，而且还在周围树木的浓荫包围中，由四个门廊延伸出数条道路蜿蜒通向山下，如同脚下滋生蔓延的根系，令其更加牢固地端立在这山巅，灵动地投入大地生境，并恬然融合于其间。

沙龙媚色



——步入近代社会的欧洲，客厅里、园林外的
巴洛克艺术

经过了文艺复兴运动完成的第一推动之后，西方社会改革和文明进步的大势已不可遏制。欧洲甩落了中世纪的沉重灰暗僧衣，大踏步地进入近代社会。全新的社会体系中充满务实和科学的空气，而竞争和扩张的主题则成为时代的主旋律，起飞的欧洲要去实现凌驾全球的野心了。

在原本对世界政治毫无影响力的边缘半岛伊比利亚上的两个微小的国家——葡萄牙和西班牙的推动之下，人类终于有足够勇气完成了史无前例的遥远航程，破天荒地领略到了自己所安身立命的这个星球的完整面貌。此事件自然属于人类由灵长目中分离出来之后所历经的数次决定性飞跃之一。地理大发现之后，新鲜的世界图景好像一桌热气腾腾的宴席一样陈列在踌躇满志的西方列国面前，几乎无往而不利。的海外殖民活动和与其相辅的新商路上的大宗贸易。其中的项目除了传统的为西方所垂涎的东方的丝绸和香料外，更有全新的门类诸如黑奴、鸦片等，给欧洲带来了充沛的资源 and 超额利润。这丰腴的奶水滋养着幼年的资本主义产业，令其目光炯炯、啼声嘹亮，突破创新，造就宽广视野。宽广视野带来进取战略，进取战略导致丰厚收益，丰厚收益奠定优势地位，这种成功轨迹被上升中的西方社会执行得近乎完美。但是很不幸的是，奏出西方复兴的酣畅旋律的，却往往是杀气浓郁的金鼓号角。印度航线的发现者达·伽马其实根本就不是西方一般史书中所描绘的和平使者，当他在航行中遭遇几条从麦加返航的无武装的船只时，就因为对方船上是他的商业竞争对手阿拉伯人，便下令捕获这些船只。搬空货物后将船上的阿拉伯人活活烧死。而这仅仅是一个非常普通的事例而已，普通到无法见于一般史书。但是就欧洲人和他们的宿敌阿拉伯穆斯林的紧张关系来说，寻衅进攻的一方其实往往是基督徒，该传统更一直延续到了今天。这也许和我们心中的印象不尽吻合，实际上却是因为西方基督教文化始终掌握了世界舆论主导权的结果，世上广泛传播的多是他们从狭隘立场上发挥出的一个情愿的版本。其实最可怕的地方倒还不是西方人的残酷行为本身，而是他们面对或者执行残酷行为的时候的那种理所当然的泰然心态。同时代的葡萄牙人辩称道：“诚然，对所有在海上航行的人来说，的确存在着一种共同的权利，在欧洲，我们还承认其他人有反对我们的权利。但是，这一权利不得超出欧洲范围。因此，葡萄牙人作为海洋的主人，没收任何未经许可便航行于海上的人的货

物、是完全有道理的。”这种典型的虚伪狭隘心理，在西方后来的殖民史中俯拾皆是。西班牙人对印加人、美国人对印第安人、八国联军对义和团，一次次的血腥屠戮，伴随着的都是这类显得毋庸置疑的虚伪冷酷态度。

葡萄牙通过东方的香料，西班牙通过美洲的金银积累了巨额财富，但是他们，好像两头刚刚捕获了肥牛的猎豹，还没有来得及在喘息之后从容地享用猎物，身边已经聚集起了一群如火攻心的豺狗，后者就是北方的新兴民族国家。虽然在个体上显得与前者力量悬殊，但是在工于心计的围攻之下，最终成功地夺取了战略成果。伊比利亚国家徒然地抵抗，但是等待他们的却是一系列的挫折，在同法国人与土耳其人联盟的战争中，西班牙不得不腹背受敌，作为天主教代言人的西班牙王室与德国新教诸侯的对抗中最终被迫妥协，此后西班牙又被反叛的荷兰人弄得焦头烂额，而荷兰人身后的力量更有居心叵测的英国，英国不但援助荷兰，更由官方唆使组织海盗抢劫西班牙的海外船队。西班牙为了教训英国于1588年派出了大名鼎鼎的无敌舰队，却狼狈地败在英国人的炮下。这一事件标志着世界海权的交接转移。在政治失利之后，伊比利亚国家已无法保全自己千辛万苦搜掠来的财富，他们虽然在航路和殖民方面占得了先机，却没有强大的经济机器和生产力来消化利用来自外洋的资源。反之随着西北欧生产力的提高（其中特别是荷兰的航运能力和英国的毛纺织业，以及该地区低廉的劳动成本综合造成的比较价格优势），使得伊比利亚国家成为纯消费国和资本流出国，来自殖民地的金银最终源源流入了西北欧国家的国库，为该地资本主义工业经济提供了充足的原始积累和动力源。当这边的旧殖民帝国坐吃山空的时候，那边的新殖民列强正在紧锣密鼓地全面瓜分世界版图，其最终结果就是当号称“海上马车夫”的航运大国荷兰从葡萄牙手中接过了东印度贸易之后不久，却也渐渐抵挡不住新的全球性两强的挑战了，他们就是掌握海权的“日不落殖民帝国”大英帝国和掌握陆权的法兰西王国。这是17—18世纪间的事情。此时西北欧成为了世界的文明中心，拥有前所未有的强大政治影响力和经济实力，殖民帝国跨越的地域广度空前绝后，几乎达到了全球的所有大陆；而他们对所征服地区的巧取豪夺也是令人发指，甚至包括人口本身，没有什么资源能逃得过他们贪婪的胃口。

在思想文化领域里面，欧洲在近代初期首先经历了一股文化逆流。在文艺复兴和宗教改革运动的自由主义空气中感到窒息的教廷开始猛烈反扑，他们在西班牙的以保

中贵族为主力的
武力支援下竭力恢
复专制教权。他们
大量设立宗教裁判
所,残酷镇压异端,
恪守真理的布鲁
诺(G.Bruno)被
推上了火刑柱,
而饱受虐待的伽



图 1-1-1 宗教裁判所

利略也不得不喊口供罪。同期各族新建起来的中央集权王朝中,君王也有意识地扶植天主教会和教权为精神控制的工具。就这样,在社会中出现了一时的回归中世纪时的倒退倾向。不过这也仅仅是教权最后的回光返照罢了,因为它的社会根基已经千疮百孔。这是一个文化思维极度活跃而又充满了矛盾和分裂。人们在教理和人性这两种原则之间摇摆不定,无法把握理性的坐标,从而对生死的问题重新产生巨大的困惑。这一类的痛苦彷徨的典型人格在文艺作品中不胜枚举,假托传说的有吟游诗人、唐璜和浮士德,寓于社会内有无辜和维林,甚至来自自身都在理智和罪恶之间无所适从的作者如巴尔扎克和瓦格纳等人。都充分体现了这个充满挣扎和热爱的时代的特色。经过这个斗争性的矛盾时期之后,出现了勇于确立现实真理的启蒙主义的新一代巨人们。如达尔文、孟德斯鸠、伏尔泰、卢梭和康德等人,经他们将社会关系和人生图景加以澄清之后,教权遭受毁灭性打击,人们走出了矛盾的迷雾,开始专注于人性的建设,历史列车则重新转入了革新和解放的正轨,并从此一往无前。



图 1-1-2 宗教裁判所



坎那委珍

与此同时，当海外番王英国的乔治三世在1773年遣使来华请求建立外交贸易关系时，乾隆皇帝却怀着由来已久的天朝式的轻慢和怜悯回答道：“在这广阔的世界中，朕只考虑一个目标，即维持完善的统治并履行国家的职责；奇特、昂贵的东西不会引起朕的兴趣。……正如贵国大使能亲眼看到的那样，大清



拥有一切东西。朕根本不看重奇特或精巧的物品。因而，不需要贵国的产品。”然而仅仅不到五十年，鸦片战争中英国人的坚船利炮便令中华上招的国门轰然倾塌，亿万同胞才猛然惊醒，周围的世界原来早已不是古代书中所描写的那番熟熟而令人欣慰的景象了。

第一节

曲堂广场

在前一章曾经提到过，巴洛克（Baroque）风格滥觞于意大利文艺复兴艺术的支派——矫饰主义。不过“巴洛克”这个概念则是那些奉古典美学规范为圭臬的古典主义学院派叫出来的，正像文艺复兴时期的美学家创造了“哥特式”的概念一样，在当时包含着相当的贬低意味。“巴洛克”这个词来源于葡萄牙语的“barroca”，本义是一种畸形的珍珠，也指形状不规则和怪异的事物。引伸为一种偏离古典正统的艺术潮流。巴洛克风格从矫饰主义那里继承了形式的拉伸变形和不规则性，并且发展得更为自由和富于动态，更采用强烈鲜明的色彩和充满想像力的形式。其中心特征

第一是曲线性和动态性，通过流畅的曲线形式表现自由挥洒的柔美；第二是世俗性，其色彩和情调充满了生活的气息和生命的愉悦感，甚至有纵欲的倾向；第三是装饰性，通过不厌其烦的修饰细节和装点元素，一同塑造丰富充盈的感官效果；第四是虚拟性，通过营造出的建筑和装饰型造出一种虚实相生的幻境，令其从建筑上面脱离开成为独立自在的一种栩栩如生恍惚憧憬。这也可以看作是将生死矛盾通过虚拟加以解决的一种方案，虽然只是一种自我欺骗性的方案，壁画却因此而赢得了空前的重要性。该风格主要流行时期是17世纪初到18世纪中后期。巴洛克的建筑总体上还是显示性的，用来炫耀权势或者宗教，早期主要是用来对于权和教权加以颂扬，后期开始转向对占据财富的阶层的生活环境的装点，在此风格中其他的艺术门类如雕塑和绘画都从属于建筑之下。巴洛克时期的雕塑和绘画都有很高的成就，意大利人贝尼尼是当时公认的最著名的巴洛克雕塑大师，其他的雕刻名家还有非利浦（Della Valle Filippo）和阿尔加迪（Algardi Alessandro）等。巴洛克雕塑在借鉴古典雕塑的同时，兼顾现实性和抒情性，往往达到很高的形式美。巴洛克绘画的第一位大师是意大利人卡拉瓦乔（Caravaggio），其画风以强烈的明暗和光影对比、注重质感的同时采用不平衡和不确定的构图，此外还有强烈的写实性。崛起的大师分布在各国，如佛兰德的鲁本斯（Rubens）、荷兰的伦勃朗（Rembrandt）和维米尔（Vermeer），法国的普桑（Poussin），西班牙的委拉兹开斯（Velazquez）等。他们虽然画风各有特色，但是都受到了来自卡拉瓦乔的不同程度的影响。从主流上看，巴洛克绘画形式开始从壁画转移到相对小幅的室内悬挂画，技法由湿壁画过渡为油画，内容由宗教故事变化为个人人像和生活场景，陈列地点由教堂转移到贵族和市民的客厅。

（图 1-1-10）在意大利，巴洛克建筑的代表作是罗马的耶稣会教堂（图 1-1-11）。该教堂由意大利文艺复兴晚期的著名建筑师和建筑理论家维尼奥拉（Giacomo Vignola）设计，是天主教的一个支教会。它极力恢复中世纪严格教规的立场，是耶稣会的总教堂，建于公元 1565~1584 年。它的正立面应该令我们感觉似曾相识，不



图 1-1-11 意大利罗马耶稣会教堂

过，它和圣彼得大教堂的正面一样，都采用了巨大的三角形山花，山花内是耶稣基督的雕像，山花左右是圣彼得和圣保罗的雕像。这种设计在巴洛克建筑中非常典型，旨在通过强烈的视觉冲击力来传达宗教的神圣感。教堂内部装饰同样华丽，充满了巴洛克风格特有的动感和戏剧性。这种建筑风格不仅影响了意大利，也传播到了其他欧洲国家，成为巴洛克建筑的重要代表之一。

耶稣会教堂

若要追溯最早的巴洛克建筑，那么罗马的耶稣会教堂（Il Gesù）可算其中的代表。该教堂由意大利文艺复兴晚期的著名建筑师和建筑理论家维尼奥拉（Giacomo Vignola）设计，是天主教的一个支教会。它极力恢复中世纪严格教规的立场，是耶稣会的总教堂，建于公元 1565~1584 年。它的正立面应该令我们感觉似曾相识，不



错。它极像佛罗伦萨的新圣母堂，尤其是上半部几乎如出一辙。都是模拟希腊神庙的山墙立面。并且同在两侧添加了两对大涡卷作为纵向的过渡并加强稳定感。区别在于，维尼奥拉不但将涡卷加以强调使其更加显著鲜明，而且通过安排齐整严密的带有科林斯式柱头的双壁柱行列和正中央的门沿及窗沿的半圆柱，使得整个立面更加富有立体的雕塑感和动势。

同时整体采用单色调的白色石材也使其更加庄严肃穆，被加以雕塑化的涡卷从此成为巴洛克建筑中几乎不可或缺的装饰主题，在各种尺度大小上都极为普遍，而这种近似神庙式的立面开制也成为早期巴洛克式的一种普遍形式。教堂立面基本上还有拉丁十字式的痕迹，有一个纵厅和东端的半圆形后堂，中厅宽阔，筒形拱顶满布雕像和装饰，支撑拱顶的柱墩上有科林斯式柱头的方形壁柱加以装饰。两个侧厅被拱门组合成为每边各四个的小祈祷室，祈祷室各自独立出去后不再影响中厅空间的整体感。横厅基本与后厅的外墙取齐，只略微凸出一点点，纵横厅相交的十字正中有一座带有高穹窿头鼓座的穹顶，这是维尼奥拉将集中式圆形建筑和纵向式巴西利卡建筑风格加以融合的一种尝试。西聚字厅中没有安排祭坛，其功能更多地是为了实现由文艺复兴时期一脉相传下来的纯净空间感。祭坛装饰也采用了希腊神庙立面的主题，更于柱间安置圣像，山墙上则装饰表现圣灵的辉耀散射的光芒。穹顶、穹隅以及拱顶上都绘制有富丽的壁画，这些在格调上协调的与正立面不甚协调的内饰出自于较晚的17世纪的其他艺术家之手。穹顶鼓座上的方形圆窗，成为教堂内部主要光源，侧窗之间还有带有山墙楣的窗形壁龛，其中安置雕像。维尼奥拉的这种复合了集中式和纵向式的空间新体制提供了一种动人的原型，为后来的巴洛克式教堂所广泛借鉴采用，以至连马德里新圣母得人教堂的改动也受其影响。

巴洛克式在罗马发生，也在罗马走向成熟，以后的风格发展有两个主要的分流，

一个是纯正的巴洛克式潮流,始于米开朗基罗重新发现的“角斗场柱式规则”(Braccio armato)和维尼奥拉通过耶稣会教堂确立的教堂范式:采用有壁柱的柱墩、有筒形拱顶的大厅,西翼空间上的穹顶和取代了侧厅的小礼拜堂,该风格后来主要在信仰天主教的国家里朝向各种变体进行了多样的发展,并且更由传教者传播到了拉丁美洲;另一个是侧重古典精神和范式的古典主义潮流,始于阿尔贝蒂和帕拉迪奥的建筑理论,之后主要影响了西欧和北欧的信仰新教的地区,孕育了法国古典主义风格和有各国地方特色自多种巴洛克风格的出现,而当这些地区巴洛克风格衰落时,便一并都引入了后来的新古典主义建筑潮流。

02 四泉圣嘉禄教堂

经过发展的后期意大利本土成熟的巴洛克代表作品有罗马的四泉圣嘉禄教堂(San Carlo alle Quattro Fontane),建于公元1638—1667年。其设计者是波若米尼(Francesco Borromini),他是玛德诺的学生,也是与贝尼尼成为一时瑜亮的彼此竞争激烈的天才。建筑正立面完全突破传统,有上下两层,分别由四根圆柱支撑。立面不是一个完整平面,而是一个中间外凸、两端外挑的优美精致曲面。每层立面中又分为上下两部分,下部开设门窗,上部安置雕像和浮雕。底层正中的雕像是教堂的命名圣者圣嘉禄(San Charles Borromeo),他被两侧的天使用翅膀翼护着。各层的柱头顶端有很宽的饰带,饰带之上是秀巧的装饰性栏杆。顶层正中是一个巨大的椭圆形纹章,由两个天使雕像在下面托着。整个立面动感十足,对比强烈,充满了别具一格的形式语言,巧妙地将古典性元素修饰之后



图 1-1-10 四泉圣嘉禄教堂

融合在其间。四泉圣嘉禄教堂是一座独立的厅式教堂，平面则是非常奇特的好像在两侧受到挤压的不甚规则的椭圆形，表现了一种波浪形的灵动线条。椭圆形纵向陈列，入口在一端，祭坛在另一端。外围设置一些形状不规则的小祈祷室，线脚除了在穹顶基部，始终回避直线轮廓。墙面也追随着这种精力充沛的波动起承转合，因此消减了固体的沉重感并似乎进入了某种随心所欲的流动状态，或者说好像是被压迫的富有弹性的橡胶体。由圆柱支撑的上层平面中仍然忠实复制了这一波动的椭圆主题，连续的柱顶线盘和檐脚围合成一个完全相同的椭圆。其上用四个内面带有藻井的圆拱共同托起一个截面为椭圆形的穹顶，穹顶顶上有采光亭，亭顶内面绘有金光中的圣灵白鸽。穹顶内面则有形式复杂多样的类似蜂巢形的藻井，其中以六边形和十字形为主，朝上逐渐变小，在视觉效果上放大了实际高度。四个穹隅里面设置了四个椭圆形的浮雕纹章，将椭圆的主题一再发挥。总体看来，这种独辟蹊径的极度曲线型的设计成功地表现了一种紧张的张力，并创造了一种戏剧性的情绪和动态的效果，同时椭圆形也不失为一种融合集中式和纵向式空间的新颖解决方案。波若米尼在此间进行了一种令自己心醉神迷的错综复杂的空间游戏，教堂的内部虽然狭窄，但是椭圆形和曲线型令其充满了灵动的生气。该教堂位于一个十字路口，路口的四角上各有一座大理石雕刻喷泉，这也是其得名的原因。

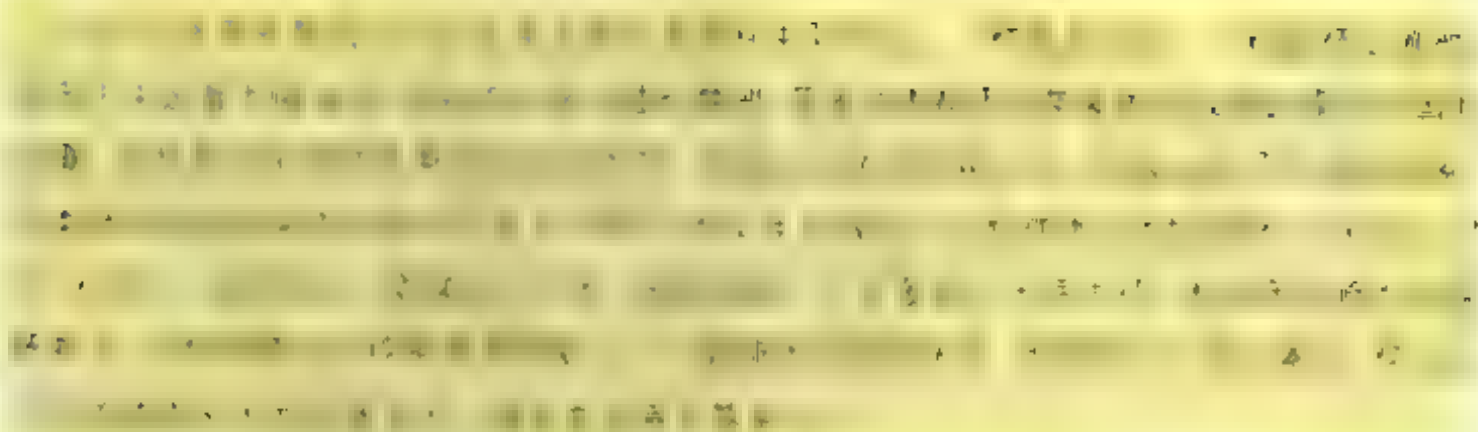
◎ 卡尔教堂

巴洛克风格的主要繁荣区域除了意大利和法国之外，还有德国和奥地利等国家。那里在各级贵族王室的主持下也出现了一大批同样出色的巴洛克式建筑，尽管不能一一列举，但应该还是可以从其中的杰出代表——维也纳的卡尔教堂（Karl Skirche）中看出些许峥嵘头角来的。卡尔教堂由奥匈帝国皇帝卡尔六世（Karl VI）主持建造，工程进行于1716~1737年间，目的是用来纪念皇帝的命名守护圣者和襁褓圣人卡尔·波若缪斯（Karl Borromaus），并为1713年的大霍乱中的上万辆牺牲者祈福。建筑师约翰·本哈德·费歇尔（Johann Bernhard Fischer）和他的儿子约瑟夫·伊曼纽尔（Joseph Emanuel）为教堂设计了令人印象深刻的造型。教堂正立面分为三个部分，中部的上方是高达70米的穹顶，下方是希腊神殿的山墙立面，山墙顶上安置有圣者卡尔雕像，底层两侧的两座雕像表现的是代表《新约》和《旧约》的两位

大使，立面两侧是形式相同，造型具有东方亭阁风味的塔楼式辅翼礼拜堂，三部分中间以较低的楼面加以连接过渡，但是就在这个过渡部分前面，一边矗立起一座高达40米的石柱，其造型模仿古罗马的图拉真纪念柱，柱身上饰有螺旋形浮雕饰带，浮雕表现的是圣者卡尔的生平，柱顶有金色飞檐和圆顶亭，外观印象非常恢弘大气，象征了皇家的权力。教堂内部空间由一个方形的前厅和一个椭圆形的大厅组成，总体上可以算作是集中式的结构。前厅有两重筒形拱顶，下层拱顶由圆柱支撑，造成一种近似华盖的造型，上面放置着管风琴。大厅里面压倒性的成分就是覆盖全厅的巨大椭圆形穹顶，穹顶底部的鼓座非常高，其内墙上设置了由三根壁柱隔开的环立的圆拱窗，窗面很高大，使得内部采光充足从而气氛堂皇；穹面上缘开设了圆窗，顶上有采光华，内面由画家约翰·米歇尔·若特迪尔（Johann Michael Rottmayr）绘制了表现圣者卡尔在圣母的搀扶下向（圣彼得）天使的巨幅天顶画，除此之外，内部装饰不多，以大理石的本色塑造了庄重素雅的调子。与进口相对的巨大的祭坛位于椭圆形长轴的另一端上，其中雕塑表现的是圣者卡尔升天的场景，粗大的双圆柱之间，充塞铺张富丽的金光和祥云，将大地的界限分割得截然而鲜明，其中充满动感和变化的形式，再度表现了巴洛克艺术上大处的严格对称和上细节的灵动多变。这类大型巴洛克祭坛尤其能够表现巴洛克风格将建筑性、雕塑性和绘画性合而为一的特性，在此基础上再加以激烈夸张的情势，便使之成为了“幕景内的神圣戏剧”。教堂中一再地对圣者卡尔事迹的重复引用，实际上是用隐喻的方式对同名皇帝进行颂扬。



图 1-1-10 圣彼得大教堂内部



■ 圣彼得大广场 ■

前面已经提到过，巴洛克建筑艺术并不仅仅关注融合与内部封闭式建筑本身，而且更对外部空间有统一和兴致勃勃的经营统筹，此前曾讲到了园林建筑的例子，而另外一种外部开放空间的建筑范畴就是广场了。巴洛克式的广场并非独立，而是要为其所附属的建筑物或者街区服务，其功能是在为利用附近建筑的人群提供集会或游息的所在的同时，实现具有整体性的空间效果，所以广场上一般不是一无所有的平坦一块，反之往往拥有一点塑性的内部建筑物，诸如纪念碑、纪念像以及喷泉等。

巴洛克式广场的最伟大的例子就是梵蒂冈的圣彼得大广场(Piazza San Pietro)。该广场附属了新圣彼得大教堂，位于教堂的正门外，由贝尼尼为教皇亚历山大七世(Alexander VII)设计。工程从1656年延续到1667年。广场由两部分组成，西部是一个较小的梯形，紧靠着教堂的正门，两侧有圣彼得和圣保罗的雕像，这里有宽大的台阶并且有明显的上升坡度，起到了利用透视效应将视线向教堂正立面引导的作用，当举行宗教大典的时候，这里常用来搭建临时的露天讲坛和座席。东部是广场的椭圆形主体，广场的南北两侧被两排半圆形的巨人柱廊有力地合围，东方留出开口。贝尼尼自己曾经清楚地解说过设计的用心，他说，“因为圣彼得大教堂是所有教堂的母亲，所以它应有这样的柱廊，好像母亲一样伸出慈爱的手臂将教徒们抱入怀中”。广场异常广阔，最宽处为240米，进深为340米，柱廊由284根15米高的巨型陶立克式石柱和88根柱墩支撑，每排4根，在广场开口的尽头处建成希腊神

殿山墙立面样式，柱廊顶部是人字形斜坡屋顶。柱廊自身高22.9米，宽17.4米，在靠近广场一面的栏杆状的檐口上立有140座圣徒雕像，高度各为3.2米。广场由大石砖铺地，向正中有低陷的趋势，作用是即使广场中人群拥挤也能彼此一目了然。广场中央竖立有一座25米高的红色方尖碑，加一底座和末端的十字架通高为40米。该碑是古罗马时期的遗物，罗马皇帝卡利古拉将其从埃及运来，后来安放在尼禄竞技场。教皇西斯廷五世（1550~1585）于1585年将该碑从离圣彼得大教堂不远的原址移来，据说圣彼得就是在其脚殉教的，也有人怀疑其顶端的铜球中还存放有恺撒的骨灰。贝尼尼在广场上用刻石标明了方尖碑的刻度，从方尖碑能够起到目视的效用。圣彼得大教堂翻建之前，老广场上曾经有一座喷泉，为朝圣者提供饮水，而现在广场上方尖碑的两侧各有一座喷泉，右边的这座是由马德诺于1612年按照教皇保罗五世（1600~1621）的命令建造来替代“年老喷泉”的，左边的这座是贝尼尼仿照皇帝的样式，在新落成的广场上在其称的位置上于1675年建成。喷泉高8米，样式很别致，自上而下分三层，顶层是一个有梯状的双重圆顶，水流从其顶端口中喷出，顺着球面流入第二层的大盆中，盆中的水流从其边缘漫出流入下层的大水池，飞溅的水中显得朝气蓬勃。这种喷泉的样式后来有很多的追随者，巴黎协和广场和伦敦特拉法尔加广场上的喷泉就是其中两例。在方尖碑和喷泉之间的地面上，一边各嵌有一个菱形大理石块，如果站在上面就能惊奇地发现面前的柱廊中每排的方柱都只剩下了一根，后面那都被挡住了。《其美



图林外史 (Tuln's History)

止都不堪提，因为这两个点就是广场椭圆形的两个圆心。广场的两个主体部分体现了完美的和谐，在完成了对应的充分聚焦的同时，将该力源沿着注意力的方向并置于一座高地势立起的教堂立面去，好像一个放大器一样把人的视线引向了圣域的顶端和曹

3 纳沃那广场

教廷为了向朝圣者展示圣城的威势和华丽，在城中大兴土木。大量兴建广场和笔直的大道，此间留有贝尼尼手迹的又一个著名的广场是罗马的纳沃那广场（Piazza Navona）。其原址是一座古罗马的赛马场，所以形式为南北向狭长而两端为圆形。在这个后来为四周建筑物所围合的广场上，共安置了三座大型喷泉，正中的一座就是于1651年落成的著名的四河喷泉（Fontana dei Fiumi）。喷泉雕塑的底部是四座由贝尼尼的学生完成的巨人雕像，分别象征着为当时人所了解的世界四大洲的四条主要河流：多瑙河、恒河、尼罗河和拉普杜塔河。巨人



身旁伴随着来自各洲的代表性雕塑。雕塑的北面安置有一块巨大的方尖碑，该碑同样是从古罗马旧城的赛马场旧址上移来的。碑面上有一组具有橄榄枝的白鹰像。这是为古工程、艺术的来自帕姆菲利家族（Pamphili）的教皇英诺森十世（Innocenzo X）的葬仪。广场上其他三座喷泉也都是海洋题材，东端的章鱼喷泉（Fontana del Moro）由凡·德·普特设计，于1653年由奥兰多·马约（Orlando Maio）于1654年完成，表现的是章鱼与海豚搏斗的罗马人及其对水的爱好；北端的四种喷泉（Fontana dei Quattro Fiumi）表现的是海神尼普顿与章鱼章鱼而战斗，1878年由民间的雕刻家在石雕中添加了另外一些形象，诸如女海神、小天使和海马等。该广场内十分多会有精美雕塑的喷泉而拥有了如鱼般的丰富效果，充满动态的雕像和流动的水势相得益彰，造就了勃发的生气和亲和力，从而成为市民们尤其喜爱的游玩、坐卧的场所。

3 波波罗广场

罗马现存最为壮观的代表作广场就是美丽的波波罗广场（Piazza del Popolo）。

是一座呈放射状设置的局部的早期广场，其目前状态是1816—1820年修整的结果。广场中心又是一座方尖碑，该碑是古罗马皇帝塞维鲁从埃及带回的战利品，曾经立在大竞技场，1589年移到此处。与方尖碑相呼应构成空间重心的是两座姊妹教堂——圣母圣母堂（Mariae Montserrat）和奇迹圣母堂（Santa Maria del Miracolo）。这两座教堂都主祀圣母玛利亚，在17世纪后期分别由大尼尼和卡洛·马茨纳（Carlo Mattia）建造，它们的朝向与方尖碑的立面结构几乎完全一致，以希腊神殿式矗立有柱廊，正中是建立在鼓座上的传入军门并带有采光亭的穹顶，在彼此相对的一侧还各有一座亭阁式的钟楼。不过这两座教堂的内部结构并不一致，一座是椭圆形平面，另一座是圆形的。两座教堂立面的相反方向坐落着罗马古城墙中的一道城门——布拉米尼阿门（Porta Bramante）。从这道城门进入广场，首先感受到的便是广场中的方尖碑和姊妹教堂共同构成的庄严纪念碑效果。从方尖碑出发，更有一条大道呈放射状投入城中，给人以无穷无尽的深远空间感，就这样使得城市给与初入者以非常震撼的第一印象，令其不由自主地为其宏大威严所征服。这类有效地提升空间深度并能塑造雄伟效果的放射形和星形广场形制流传广泛，尤其是在巴黎城中，可谓比比皆是。

巴洛克风格是欧洲最后一种能够代表整个时代的艺术、宗教和社会心理及需求的、风貌特征统一的艺术风格。巴洛克的气质是相当程度上市民化了的贵族性，是在古典神话和基督教经典的文化土壤中发展出的一种更细腻、更敏锐的品味，最终遭到了多愁善感和怀旧情绪，象征着一个时代的终结和一个阶层的没落，同时也再次印证着文明发展由刚渐柔的循环定律。

第三节

方庭阔圃

16世纪法国的统治者是波旁家族，他们与奥地利和西班牙的哈布斯堡王室激烈争夺欧洲大陆的主导权，又与英国进行了连绵不绝的争夺欧洲和海外殖民霸权的战争，虽然在后者中遭到了挫败并从而失去了在美洲的大部分影响力，但是这并没有动摇其在欧洲大陆上的霸主地位。这些事件与大仲马的名著《三个火枪手》拥有相

近的时代背景。那是一个风谲云诡、多种政治势力激烈角力而又风险与机遇并存的年代，也是塑造伟人和传奇的年代。

波旁王朝的法国开始建立起了较为典型的中央专制集权体制，国王在市民的辅助下解除了各级贵族对地方的控制权之后，立即就甩开市民盟友独自享用胜利果实，通过统一的只对最高君主负责的分层行政体系对全国进行管理，也就是说真正意义上实现了“普天之下，莫非王土”这种东方色彩浓厚的、没有权力限制的高度独裁统治。而实行这种统治的最著名的国王就是路易十四。路易十四(LOUIS XIV, 1638~1715 在位)是小说《三个火枪手》中描写的法王路易十三和王后奥地利公主安娜的儿子。这位长寿的君主将自己的全方位的无上权威视作上帝的赐予，并要求全体臣民无条件地服从，他公然宣称“孤即国家”！政治上对内推行社会等级制度（第一等级教士、第二等级世俗贵族、第三等级市民、第四等级农民），限制贵族权力，培养封建官僚机构，对外依靠强大的常备军进行常年的征战，并借助活跃的外交活动确立在欧洲的霸权。经济方面他推动文艺科学进步，大力扶植新兴产业并且改善基础设施，使得法国进入了一个全面繁荣强盛的时期。

法国的王权压倒了教权之后，为了大力提高军事和产业实力，积极地推动文化和科学的进步，从而主动地接受了来自南方的文艺复兴精神的影响。反映到建筑风格的变迁上，便是逐渐减弱了对哥特式的爱好，转而采用古典元素塑造全新的形式体系。这种趋向，初期表现为法国古典主义风格(French Classical)，后期则过渡为巴洛克风格。

卢浮宫

法国古典主义风格的代表建筑有闻名遐迩的卢浮宫(La Louvre)。卢浮宫是法王在巴黎的中央宫殿，大革命之后被改作了全世界最大最著名的艺术博物馆。展览面积超过6万平方米，含有超过40万件的藏品，其中包括闻名于世的油画《蒙娜丽莎》和雕塑《米洛岛的断臂维纳斯》等。卢浮宫最早是法王菲利普·奥古斯特(Philippe Auguste)于12世纪末期在塞纳河边修建的一座桥头防御堡垒；14世纪中期，法王卡尔五世(Karl V)将堡垒改建为带有方形庭院的宫殿；17世纪中期，国王路易十二将庭院扩建到原来规模的4倍；19世纪，拿破仑和路易·波拿巴在庭院的

外围添加了向西方延伸的两翼，合围出另一个外庭；1989年，华裔建筑师贝聿铭在外庭中修建了三座晶莹剔透的玻璃金字塔作为博物馆的新入口。大胆的现代主义建筑理念以鲜明对比的方式令人惊奇地实现了与古典风格的和谐统一。总体上来说，卢浮宫始终被不断地扩建和改建，其中能够表现法国古典主义风格的部分，主要是路易十四和路易十五时代修建的内庭（Cour Carrée）部分。



图2-1-1 卢浮宫内庭

内庭呈正方形，由形式结构基本相同的四个立面围合而成，是建筑师皮埃尔·勒·柯特西（Pierre Le Corbusier）于16世纪设计的。每个立面在纵向上分为三部分，底层排列着阔拱门窗，第二层排列着交替带有圆拱形和三角山墙半圆形的方窗，第三层则是和第一层方窗相同但是面积大为缩小的方窗。这种在立面上通过拱式和窗式的有节奏变化实现均衡美感的手法明显受到了意大利文艺复兴式宫邸建筑风格的影响。而其中尤其表现古典精神的所在则是正中央跃出的一层望楼，包裹着有三角山墙的希腊神庙立面造型，支撑顶端的是四根华美的像柱，一下子提升了建筑整体的纪念碑性。山墙之上的瓮中黑色屋顶具有独特的地方风味，而此言在西方修建的内翼也继续维持了这一整体风格。此后于1670年落成的东外立面，则是一个风格纯粹的古典主义建筑，正中央是希腊神庙立面主题，两侧是双柱柱廊，柱子全部竖立在相当高的基座上，增强了崇高感。自从路易十四于1674年将宫廷移回凡尔赛宫之后，卢浮宫逐渐失去了其地位和风采，前后被用作皇家学院、艺术家画室以及居所，直到最终被改为了博物馆，才因为其中无数奇珍重新成为万众瞩目的所在。

凡尔赛宫

路易十四幼年丧父，孤弱的他在觊觎大位的权臣们的夹缝之下，屡屡情势危急，都城巴黎和卢浮宫对他而言不但没有家的安全感，反倒是一个危机四伏的所在。所以当他一且成年之后，便迫不及待地搬出巴黎城，寻找一处自己能修天真的处所。

知的产品，其所选择的新型材料，是巴黎西郊约418公里外的凡尔赛。凡尔赛原本是一个小小的村落，那里本有路易十一于1624年所建的一座小型礼拜堂，路易十一任命建筑师路易斯勒沃（Louis Le Vau）——家沙—埃德蒙—昂—昂—昂（Edmond-André Mansart），园林建筑师勒·诺特尔（André Le Nôtre）和主持内饰的尚德雷—布勒—布勒（Charles de Breuille），动用了3万名劳工，从1661年至1710年，终于建成了一座宏伟壮观、装潢奢华的巴洛克式宫殿——凡尔赛宫（Château de Versailles）。而凡尔赛也因而人气大增，成为了一座五脏俱全的小城市。

凡尔赛宫是西方最大的一座宫殿，占地总面积约111万平方米。宫殿的主轴在东西走向上，建筑主体的主体呈一个倒转过来的对称“U”形，南北为轴，长约400米。内进的核心建筑部分是国王起居的宫殿，东西两翼则是大臣和武官处理政务的地方，在宫殿之外还有许多的附属建筑，如、车马房、马厩、王后圣路易的墓穴、教堂、马厩与王后的大厅、花园等。宫殿是一个巨大的正方形，四面是花园，地面铺满了石板，花园内是马厩和车马房，在路易十一的雕像，是整个宫殿的几何核心，同时也象征着整个中心地位。宫殿地面的地势高低不平，当人们走进宫殿时，无法不采用仰望的姿势，而路易十一的雕像就会显得更加威风八面了。雕像后面就是内庭，内庭最尽头处的小型方庭中，以红色大理石板铺地，成为格几何图案，这里以前是有另一重栏杆和以细断的禁地，非贵族成员不得进入。王后小教堂坐落在右翼一侧，生动反映了教权的附属地位。主体建筑的立面宽达402米，带有明显的法国古典式影响，也是在横向上采用拱门窗和方窗的交替排列，但是相对低矮些。立面只有两层楼，只在正中央的位置上挑出第三层立面，上方用檐上雕塑和中央大钟模拟出山墙的三角形外形来。不过由于平房屋顶很高，屋顶上又开设造型别致的高侧窗，



室，即使是王后也只能每天得到一小盆水净面。这其实并没有什么特别不便，因为当时的人根本没有经常洗澡的习惯，而且这才形成了大量使用香水掩盖体臭的风俗。水源的确是缺乏的，所以那些堂皇的喷泉其实只有在国王经过的时候才启动一小会儿。当时的许多生活习惯极不卫生，而很多貌似文明的习俗其实多是一些迫不得已的补救措施，比如当时贵族之所以要佩戴龙头拖沓的假发，目的说白了就是为了遮掩秃头；至于男人脸上也要扑粉的原因则是为了遮盖天花留下的一脸麻子，当麻点鲜明到厚粉也盖不住的时候，便只好在脸上再抹上几粉假痣了。宫中也设有暖气装置，虽然设有壁炉，但是体积非常小，也几乎从不使用。而墙上悬挂的大幅壁毯便差不多成为唯一的保暖设施了，所以冬天宫殿里面非常的寒冷。总之，若用现代人的度加以衡量的话，居住在凡尔赛宫里面原本是很不舒适的。

不论如何，还是让我们看看其中动人的所在吧。进入室内空间后，令人瞩目的首先是宽大的皇后的楼梯间。宽阔的大理石台阶辅以优雅的日本式扶手栏杆，以灵活多变的方式表现优美的转折，在高大的净空中实现楼层间的联络。地面上用彩色大理石地砖铺就华丽齐整的图案，墙面上装饰以壁毯、壁柱、浮雕、画像以及安置雕像的拱形壁龛，其间的边缘部分也并不潦草带过，而是精心地用镀金的金属饰件、大理石雕塑和刺绣丝绒壁布加以丰盛的装裱，其间的陈设还有各种珍贵艺术品，包括大量的中国古代瓷瓶。屋顶天花板一般是中央平缓的拱顶形式，拱顶和墙直之间的过渡部分有宽大复杂的线脚装饰，往往做成模拟檐脚的形式，通体漆金，非常华贵；拱顶上一般绘有精美的人顶画，以神话和宗教题材为主，其中人物造型丰满，呼之欲出。此外还有些可笑的炫耀夸大的“作假”细节，例如那些为了放大建筑体积的视觉效果而利用透视感描画出的虚拟空间和建筑，还有在墙上和木头上涂色做出的似是而非的大理石构件和金银器，这些都出自虽然在物质上力不从心但仍然要掩耳盗铃努力营造奢侈表象的浮华心理。王宫尚且如此，在贫有下之的小贵族们那里就更加可想而知了。这种虚实相间，用虚幻取代真人并且满足于虚相的手法，也是巴洛克式的特征之一。在这种“务虚”的审美心理中，表象的重要性超越了事实，导致华而不实，正如这大宅子固然眩目但却不适于居住的特性一样，就好比当时淑女名媛穿着的那些大而无当的鲸骨支撑的广幅裙。整体内饰的色调以金色和红色为主，务求营造令人眩晕的穷奢极侈的效果。大庭中尤其多的有两种东西，第一是路易

四的画像和雕塑，几乎无处不在，令人无论何时何地都难以逃出这位大鼻子、大下巴国王的意味深长的目光；第二就是沿墙放置的许多矮凳和躺椅，这提醒了我们这些沙龙（salon）的中心功能，即会客聚首、促膝而谈，所谓沙龙即是小型客厅的意思。这些以风雅的贵妇为中心组织起来的客厅中的社交圈子，表面是消闲解闷的谈话场所，其实却是勾心斗角的政治战场，一再促成了有效的情报交流和权益交易，许多军国大



计和官职调遣也都是在这些矮凳和躺椅上决定的。此半贵族沙龙文化迅速成为风尚，从巴黎开始，流传到外省和外邦，使得欧洲各地纷纷形成了以沙龙客、为舞会的政治文化，其中的风味究细，在巴尔扎克和司汤达的传世小说中有生动的描述。

宫内共约500多间的房间按照两套系统布置，外围临窗的一圈沙龙客厅全部互相连通，如果将它们的两侧的门都打开的话，便出现了一个一望无际的贯通空间，这样能穿堂风当然厉害，冬天尤其可以想见，而当年的显贵们就是生此可从一沙龙跨入另一个沙龙，从一个政治阴谋渗入另一个阴谋的。与此相反，内圈深邃的房间布置则显得十分冷和有序，据称这是有意为之。因为这内圈房间通路的奥秘只有国王和他的少数亲信才能了然于胸，这正是在无限之中形成一种特权，当多数人在这迷宫式的通路中晕头转向的时候，权力人物却可以迅速地来去自如。不仅如此，据说许多房间的墙壁之上还设有暗窗或者暗室，国王可以隐身其后，不动声色地偷窥和刺探臣下们的言谈举止，比如西方电影里经常表现的通过墙上画内人像的眼睛来向外窥探的方式，也算是其中真实和极端的例子。

凡尔赛宫中最奢华的大厅无疑就是著名的“镜子”（La Galerie des Glaces），这是一间相当长的大厅，有73米长，10.5米宽，12.3米高，长度几乎占据了宫殿西

立面的全部，且正面向广大的园林，其两端一边是战争沙龙，一边是和平沙龙，意味深长。大厅两侧各有17面圆拱窗，顶上是绘有金碧辉煌壁画的筒形拱顶，在狭长的比例上营造出无尽伸延的惊人空间效果，拱窗之间是方形大理石壁柱和罗马式古典胸像，外侧拱窗之间安置着有漆金人像基座的H型枝形水晶烛台，内侧拱窗则全部贴满镜面。虽然这些古老的镜子质地不甚明净，而且幅面不大需要加以拼合，但是在当年工业尚未成熟的时代，水银镜子造价非常昂贵，所以这些占据了几乎整面长墙的镜面所象征的就是一大笔财富。值得注意的是，大厅两侧的窗户和镜面被设计得彼此相对，其结果是：白天，人们可以在镜面中看到对面大花园的影像，这给身处其间的人一种两边都是花园的感觉；夜晚，镜面和玻璃会成为水晶吊灯光辉最好的催化剂，整个大厅在多次反射后变得非常辉煌迷离，镜面就这样成功地起到了放大空间的效果。大厅主要的功能是举办大型宴会和舞会，也用于举办正式的外交礼仪活动。这里更曾经是若干重大历史事件上演的场所，包括1871年德国挫败法国之后德皇威廉一世在此加冕并宣告统一的德国的成立、以及第一次世界大战之后1919年《凡尔赛和约》的签署。类似规模的大厅还有位于南翼上的画廊厅（Galé Ries des Batailles），长120米，宽13米，其中悬挂有表现法国一千四百余年民族史的连环巨幅油画，还有82座著名将领的胸像。宫中最为奢华的房间则是国王和王后的卧室（Chambre du Roi, Chambre de la Reine）以及路易十四的御座间（Salon d'Apollon）。

宫殿中还有附属的皇家歌剧院（L'Opéra Royal）和皇家教堂（La Chapelle Royale）。皇家歌剧院是为庆祝路易十六的大婚修建的，有712个座位，里面以大理石、金铜饰物和镜墙装饰，设色以金、红、蓝色为主调，异常华贵。皇家教堂是建筑师蒙沙的最后一件重要作品，这是一座风格纯粹的巴洛克厅式小教堂。教堂平面是长方形的大厅加上半圆形的后堂，纵向上分上下两层，两层的外围都有回廊。底层为拱廊，第二层是科林斯式的柱廊，这一层与国王的居室相通，并且有为王族成员设置的楼座看台。地面有彩色大理石铺成的富丽图案，拱顶上有精美的天顶画，内部色调以白色和金色为主，高贵雅致。

凡尔赛宫相比起古代的宫殿来，在空间上更加丰富多元。它固然非常重视建筑内部的结构经营，但是对于建筑外部空间的重视程度却也是前所未有的。因为当时的宫廷生活包括大量有组织的户外活动，而这些精心设计的活动当然也需要精致体



面进行景观设计。这将对户外空间的安排设置提出了相应的要求，其结果就是大规模的附属园林规划建设。虽然古代的宫殿不乏拥有林苑的范例，但是像凡尔赛宫这样来建造园林则完全来自于近代园林设计。园林历史时代的变革，正像其他人类文明各个领域首先的建筑范例一样，在庞大的整体规划中，处于核心位置的建筑物，以其自身为例，建造地亦必将因环境而被人建造，因此，它作为整个系统的末端处理，也不仅仅仅可以注意力集中于建筑本身。但是，对建筑周边环境收摄至全面规划中一并用心，同时对环境加以造型调整，用来强化建筑的效果。

凡尔赛宫的园林不但占地广阔，更在几何对称性的规划上体现了绝对的整齐条理，其中以贯穿笔直的运河系统为骨架将大地划分成对称的格局。其中的一公里长二公里的运河，提供了约0.4平方公里的水面。王后威玛丽当年曾乘坐着威尼斯人赠己的贡多拉小船在运河上，享受亲水之乐。平静的水面不仅提供了自然的亲和力，同时也发挥类似镜面的功能，将主园映照和放大。水系中轴线不仅仅是园林的轴线，延伸以后更是整个王城和整个凡尔赛城的中轴线。园中笔直挺直的林间大道和修剪得整齐如墙的树林愈加使得对称的布局脉络清晰，在每一个路口已设有桑宁、花饰、雕像和喷泉，点缀于郁郁葱葱的园林和盈盈的碧水之间。其中许多雕塑表现的是太阳和波罗的主题，它喻示着太阳就是太阳和道路，因此，在极具秩序感的大园中，这些在寓意上想像力的雕塑来体现的具有不规则性的局部组织创造了生动有趣。园林和道路全都给人以无限延伸的印象，其惊人的尺度强调了被形象化了的无限权力的观念。在这里，自然必须一丝不苟地服从人类的理性和安排，并按照完美模式被设计有条不紊、层次分明的秩序和等级的观念，这其实足和专制主义的强力意识相通的，



同时也是对统治权力体系的一种形象化的再现和模拟。从凡尔赛的平面全图就可以清晰地看到，统率全局的结构思想有两个层次，第一是强调中轴线的对称式，第二是强调核心的放射发散式。首先来看运河的主体系统，呈现出的是一个巨大的“十”字

形。“十”字的顶端正对着宫殿中央，此外园林里面主要的林间大道，都是以宫殿这边的运河顶端为起点呈放射状发散出去的；最后在宫殿的另一面，相反的方向上也有一条放射形的通向城区的大道，其正型的顶点就在宫殿的门口处。在此巨大空间深度和尺度上的“收—聚”，所造就的承天应地应力全都浓缩到了国王行使威权的所在——宫殿里面，而通过这种对中央集权的形象化的强调，甚至可以说是将世俗权力夸大了神圣化的地步。

凡尔赛宫吸引了全欧洲所有向往的绝美目光，并且成为了欧洲上流社会全方位时尚的发布场所，从这里流传出的服饰、语言、礼节、仪度、消遣等等的时髦文化形式和建筑、器物、装潢等都引来了无数竞相效仿者。凡尔赛宫殿也成为了巴洛克式宫廷建筑的经典样板，各地的王公贵族也争相为自己修建相似格局的巴洛克宫殿园林。其中出色的代表有奥地利维也纳奥地利帝国皇帝的美泉宫（Schloss Schönbrunn）、德国德累斯顿的萨克森公爵的茨威格宫（Schloss Zwinger）和慕尼黑巴伐利亚选帝侯的纽芬堡宫（Schloss Nymphenburg）等。

法国大革命后，王政被废除，凡尔赛宫也被遗忘和荒废。直至1837年，复辟国王路易·菲利普将其修复开放，作为法兰西历史博物馆展出历史遗珍，并使其以1.8万平方米的展出面积成为全世界最大的历史博物馆，直至今日仍是吸引各国游客的一大磁极。

第三节

袅袅余音

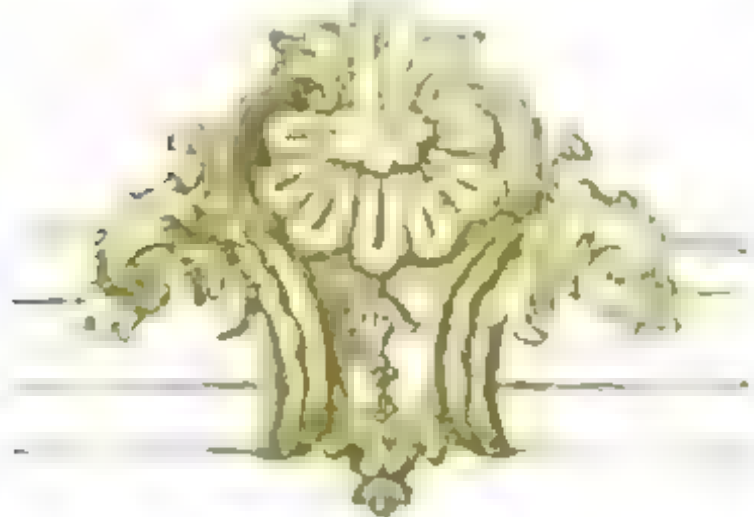
洛可可风格

巴洛克风格在柔性趋向上的发展导致了一种转为极端的新风格的出现，即所谓的洛可可（Rococo）风格。该风格于18世纪20年代产生于法国的路易十五时代，主要流传区域是法国、德国、奥地利和意大利，在18世纪80年代后逐渐融入新古典主义风格，所以也有史家将其称为巴洛克风格的晚期。洛可可一词来源于法语的“rocaille”，是卵石和贝壳形装饰的意思，具有多种的装饰母题，例如鸡冠花形就是其中重要的一种，不过多数还是来源于奇形贝壳形式的曲线型。洛可可风格



从巴洛克风格的庄严的言示性转变为了欢快的游戏性，从前者的力量和热情转为了典雅和柔媚，总体上表现为综合利用繁多形式进行的一种美学游戏。它作为一种建筑风格，主要着眼和用心在室内装饰上。其特点是在建筑中采用轻柔明快的色调和纤巧雅致的装饰，其影响渗透到家具中，往往使得用具在具有精致外观的同时细节流于繁琐。相形之下，巴洛克风格的家具就显得比较强烈和依艳了。洛可可风格是一种式微贵族的艺术风格，同时也已经趋向于市民性，体现了市民的美学情趣，即世俗化和生活化。放弃了巴洛克时期对纪念碑性和荣光激情的追求。此外它也体现了接近于市民的经济格局，由于无力再支配影响巨大的空间，便只能将目光集中在小尺度空间中和对日常用具上的精雕细刻。推陈出新了。

路易十四暴政后，继任的曾孙路易十五年亦不能享政，聚集在凡尔赛宫的大批



贵族们没有了国王的强力控制后乐得自由，纷纷回到本乡的城堡和庄园中去逍遥自在。他们将沙龙文化带到了各边远省份，也令更大范围内的民众纷纷仿效，同时将宫廷格局缺斤短两的巴洛克风格变换为客厅格局的洛可可风格。数量众多的沙龙中，不仅仅有卧室里传出的飞短流长，而且也有来自知识分子和艺术家们关于伏尔泰和卢梭学说的高谈阔论。

沙龙，从有也在一定程度上充当了启蒙运动的一种课堂。法国大革命之前，随着贵族社会的解体，洛可可艺术也因为失去了生存的土壤而逐渐消亡。路易十五时期的家具是洛可可式家具的经典代表，综合使用了木材、象牙、金属、蜡和贝壳等材料，表面涂上白垩灰泥，再绘上繁复的花纹。为一些著名的洛可可式家具出现在英国，当地的硬木家具采用别具特色的山羊腿下曲腿，并且借鉴中国铜器和瓷器中的传统纹样，制造曲折柔曼的效果。洛可可式的雕塑形不成器，美则美矣，为了用具用途的耐瞧。但是同期的瓷器制造却达到了一个高峰，出现了许多精美的瓷雕作品。

洛可可风格装饰的手法和枫多相。喜爱采用不对称形式，尤其善用曲线和“S”形或波浪曲线。装饰上有一左一右等装饰题材，互相缠绕着扭，联着不断，技法高于想像，变化万千，但有时却也缺乏过度对称，流于矫揉造作。装饰虽多，但是并不脱离建筑立面，依附性很强，强调立面型和实用性。装饰感强，雕塑变化，大花板与檐口立面以弧面相连，转角处有曲线。装饰上题材主要是游戏性的嬉戏调情，为西方田园牧歌、性感神话和当时饮食等生活气息浓郁的场景和自然景物，宗教性的题材大大减少。装饰技法尤其喜欢采用彩色粉笔画，使用柔嫩香艳的色调，墙面的粉刷爱用嫩绿、粉红、玫瑰红、象牙白和淡紫等鲜艳轻巧的色调，线条大多用金色，尤其爱用白色和金色的对比色调和主色调。室内把整板有用木板，有时做成精致的细格，板内四周镶以花边。中时装饰以浅色东方丝绸。在洛可可艺术时期，美学的着眼点更多地放在了装饰和描绘上面，建筑本身的重要性反而退居其次了。

德国勃兰和奥地利也曾流行洛可可风格，其建筑往往拥有非常复杂的内部空间，

其中的代表性建筑有建于1743—1772年的凡尔赛的十四圣徒朝圣教堂（Waldstufskirchle Venezianischer Orden）和埃皮奈的普鲁士朝圣教堂（St. Louis Steyssonie）等。十四圣徒朝圣教堂的立面非常别致，屋顶上布置一个连续的椭圆形，而拱顶则与此相对应分为一段，内部墙面有黄灰泥形成的各种植物造型装饰元素，纷繁复杂，色调以粉红色、白色和金色为主。教堂外观相对较平淡，正面的一对细高塔楼有西面建构的回响，立面富于柔和的曲线性，令人感到某种亲切感。综合看来，这类建筑最统一的特征就是内部令人眼花缭乱得如花轿一般的重章叠句的纷繁内饰。日薄西山的贵族们殚精竭虑地攫取和挥霍尚且可以支取的荒淫逸乐，路易十五本人的宣言尤其代表了时代精神。他面带羞赧如此说道：“我死后，哪管洪水滔天。”



图1-1-1 凡尔赛圣路易教堂内部

1789年的法国大革命风暴端，将市民们对贵族精英最终的反叛和抛弃——当戴着香吻吻假发的贵族们的大脑袋终于栽落在雅各宾党人的断头台上的管中时，琥珀的鲜血并不像他们自我标榜的那样是贵族的蓝色——谎言和虚饰被揭穿之后，由身世决定而等级社会一去不复返，迎来的是由资本决定的全新的阶级社会体系。19世纪后的西方经过各种方式的资产阶级革命迅速成就自以资本主义商业精神和代议民主制度为骨架的现代社会。随之而来的由是工业化化的超人能量推动下的新列强于全世界范围内的市场和资源竞争，竞争的加剧和恶化导致的是两次空前残酷的世界大战。今天的人类社会表面上虽然似乎是在走向深刻变革，但是旧有的民族和文化心理的惯

性仍然在重重矛盾和利益引诱中不安地骚动，而且，世界前景依旧微妙，其同命运迷离扑朔。

近现代的西方建筑潮流，已不属于本书讨论的范畴，此后若有机缘，当可再度专题加以叙说。但是建筑史的发展本是一个迁延不断整体，若生生加以顿折，颇为遗憾。所以在这里权且以粗线条勾画「建筑艺术进入现代以后的演变线索」以备爱好者参考。

■ 新古典主义风格 ■

巴洛克风格和洛可可风格之后首先出现的主要西方建筑流派是新古典主义风格(New Classical)，或称古典复兴风格(Classical Revival)。大革命之后，启蒙运动大行其道，自由主义和资本主义思想勃兴，古典建筑范式重新成为最高标准广泛引用，模仿希腊神殿和罗马建筑的大型建设比比皆是。其中的代表有巴黎的凯旋门、马德莱娜教堂和先贤祠，伦敦的



4 英国大英博物馆

大英博物馆，柏林的勃兰登堡门以及华盛顿的林肯纪念堂等，诸如国会、法院、银行、交易所、博物馆、剧院等公共建筑和纪念性建筑中常常是广泛使用古典形式的场合。与此同时并行的有所谓浪漫主义风格(Romanticism)。该风格伴随着18世纪下半叶到19世纪下半叶欧美国家文学艺术中的浪漫主义思潮而发生。



5 柏林的勃兰登堡门

崇尚个性，提倡自然主义，采用中世纪艺术风格与学院派的古典主义相抗衡。其中最有影响的部分是英国推行的新哥特式，亦称哥特复兴式建筑。代表作有伦敦国会大厦和圣吉尔斯教堂，以及曼彻斯特市政厅等。



伦敦国会大厦

■ 折衷主义风格 ■

新古典主义风格之后出现的是折衷主义风格 (Eclectic)。该风格流行于19世纪上半叶至20世纪初，自由大胆地模仿各种旧有建筑风格，取其特征元素加以自由组合，用剪接拼贴的方法来推陈出新，不拘一格的同时也追求比例均衡和形式美观。其代表作有巴黎的歌剧院和圣心教堂、罗马的伊曼纽尔二世纪念堂以及芝加哥的哥伦比亚博览会会场。这是一个思潮活跃的年代，折衷主义代表了其中相对拘泥保守的一派。同时期并行的许多风格走向中比较突出的还有青年风格 (Youth Style) 和功能主义风格 (Functionalism)。青年风格延续洛可可的强烈装饰主义倾向，将室内装饰的繁复和不对称性延伸到室外，利用富于弹性的动植物等曲线主题大胆设计空间和饰物，造型极富想像力和动态美。青年风格建



巴黎歌剧院



维也纳分离派会堂

筑的代表作有维也纳的青年风格艺术家聚会的分离派会堂 (Sezessionsgebaude) 和瓦格纳设计的一系列作品。功能主义代表芝加哥学派的美国建筑师沙利文 (Louis Sullivan) 主张“形式服从功能”，反对华而不实和拘泥传统，要求功能和形式的统一，提倡质朴的实用主义。其代表作是美国布法罗

的担保信托大厦 (Guaranty Trust Building)。这是一座完全摆脱了古典传统建筑形式的外形纯粹的几何体高层办公大厦，建筑于此间重新成为功能性一目了然的有机体，像一台机器一样行使其应有的职责，没有画蛇添足的矫饰，也没有毫无用处的冗件。该思想对现代建筑发展产生了巨大影响，但同时也产生了轻视美学效果的流弊。此外还有一类采用全新的钢铁框架的大型建筑，利用钢梁的强度实现巨大的跨度和高度，常用于火车站、会展大厅等，著名的代表有伦敦的水晶宫和巴黎的埃菲尔铁塔，为工业时代的胜利树立了鲜明的旗帜。

现代主义风格

进入 20 世纪之后，出现了为我们所熟悉的现代主义风格 (Modernism)。现代主义以工业化革命实现的全新技术手段作为建筑理念的基础，主张全面摆脱传统范式束缚，勇于创造适应工业社会要求的全新建筑，其立场有鲜明的理性主义和激进主义色彩。现代主义的理论在德国德骚 (Dessau) 的建筑工艺学院 (Bauhaus)，亦即所谓的包豪斯学院中发生并成熟，重要的建筑理论家有格罗皮乌斯 (Walter Gropius)，勒·柯布西耶 (Le Corbusier)，密斯·范德罗 (Mies van der Rohe) 等人，代表作有格罗皮乌斯的包豪斯校舍，勒·柯布西耶的萨伏伊别墅、巴黎瑞士



包豪斯校舍

学生宿舍和日内瓦国际联盟大厦设计方案。密斯·范德罗的巴塞罗那博览会德国馆等。他们关注的建筑任务多是“不起眼”的平民住房和工商业用房，在采用新材料、新结构的同时，倾向于灵活的非对称构图和简洁纯净的形式，以便充分实现形式和功能的统一。其形式特征包括平坦的屋顶，灵活的平面布局，光洁的白墙面，简单的檐部处理，大小不一的玻璃窗，很少或完全不用装饰线脚等。这些形式首先在实用性建筑中推广，后来也运用到了纪念性建筑如联合国总部大厦和巴西议会大厦中。到20世纪中叶，该风格在世界建筑潮流中占据了主导地位。

其后，随着后工业社会的进入，建筑设计出现了“百家争鸣”的现象。后现代主义，结构主义，解构主义，高技派乃至当代的仿生高技派以理论家，



魏森霍夫住宅

评论家不及反映的速度向我们迎面而来又一掠而过。对20世纪建筑风格的分析已经不能以百年甚至十年为单元来计算，而身处棋局中的我们也很难以全面的视角来观察它。看来要想看清这段历史只有等到喧嚣过后了……